

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

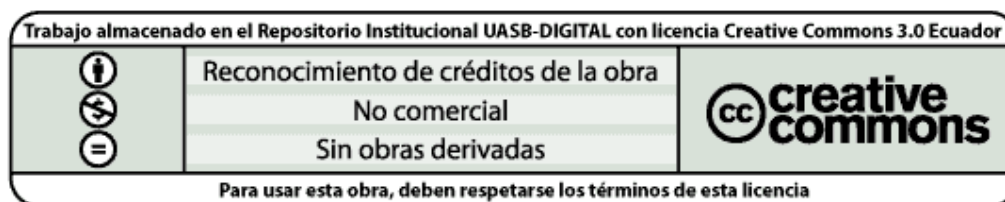
Mención en Artes y Estudios Visuales

**Obreros documentados: subjetividad en la representación del
obrero en la propuesta narrativa audiovisual latinoamericana
de 4 documentales**

Autor: Vinicio Ruperto Benalcázar Jácome

Tutor: Alex Schlenker

Quito, 2015



CLAUSULA DE CESIÓN DE DERECHO DE PUBLICACIÓN DE TESIS

Yo, Vinicio Ruperto Benalcázar Jácome, autor/a de la tesis intitulada Obreros documentados: subjetividad en la representación del obrero en la propuesta narrativa audiovisual latinoamericana de 4 documentales, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de magíster en Estudios de la Cultura con mención en Artes y Estudios Visuales en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha: 30 de octubre de 2015.

Firma:

Resumen.

El presente documento explora el rol de la subjetividad a partir de la revisión de varios documentales de producción latinoamericana. Lo medular de esta propuesta investigativa es la indagación de *En el hoyo* (México, 2006), *Peones* (Brasil, 2004), *Labranza oculta* (Ecuador, 2010) y *Minerita* (Bolivia, 2013). Producciones documentales que se ocupan del *Otro* y ponen énfasis en la representación de obreros. La subjetividad de personajes y realizadores articula la reflexión, examinando al *Otro* retratado en una parte de la producción documental latinoamericana. Obreros que a partir de la subjetividad intervienen en los documentales favoreciendo una mirada respecto a su condición.

El texto repasa el documental en la región y recoge parte de la producción audiovisual existente respecto al obrero como *Otro*. Revisa el desarrollo de un segmento del documental de la diferencia en Latinoamérica, desde los años 60's hasta la actualidad. Analiza la representación del *Otro* en tanto obrero, alrededor de la subalternidad y la producción epistemológica de los Estudios de la Cultura y examina los cuatro documentales en torno a etnia, clase y género. El énfasis en los audiovisuales propuestos está en el obrero y su presencia en la narrativa audiovisual latinoamericana.

A partir del *giro subjetivo* en la producción documental, se revisan las condiciones en las que el *Otro* participa de los filmes. Una aproximación a la subjetividad de los obreros a través de la imagen proyectada en los audiovisuales. Para este cometido planteo tres categorías: *Narrativas del Yo*, *El lugar del Otro* y *Autor como personaje*. Un esquema que ubica la subjetividad como el detonante de la representación de los obreros. Una propuesta epistemológica construida desde el cruce de subjetividades entre personajes y realizadores. Una relación que expresa la circulación de subjetividades en los filmes, exponiendo la fuerza expresiva de la narración íntima en la producción documental latinoamericana.

Palabras clave: representación, obrero, documental, Latinoamérica, Otro, subjetividad, giro subjetivo.

Al tío Pepe, por ayudarme a soldar la silla que me acompañó en la construcción de este texto.

[...] hemos de ver constantemente que los papeles económicos representados por los hombres no son más que otras tantas personificaciones de las relaciones económicas en representación de las cuales se enfrentan los unos con los otros.

Carlos Marx

[...] somos los que en la urbe
erguimos los rascacielos
e inflamamos
la cósmica elocuencia de las usinas.

Leoncio Bueno

Índice.

Introducción.	8
Un aporte para el debate.	10
El abordaje que parte desde el <i>Otro</i>.	11
Capítulo uno.	13
Documental de la diferencia, obreros documentados.	13
1.1. Producciones en la memoria del continente, de la exploración al documental.	14
1.1.1. Cine documental, una realidad (a)parecida y (re)presentada.	15
1.1.2. La exploración de un continente agreste.	16
1.1.3. Documental de la diferencia.	18
1.1.4. Sujetos complejos, del indígena al obrero.	20
1.2. A quien miramos.- el <i>Otro</i> y la representación obrera.	21
1.2.1. El <i>Otro</i> en el documental.	22
1.2.2. Un continente cambiante, el documental entre los años 60 y 90.	24
1.2.3. Subjetividad para articular la memoria de obreros.	27
1.2.4. Personajes fisurados.	30
1.3. Documentado(r), una relación de subjetividad y tensiones.	31
1.3.1. El giro hacia la subjetividad.	32
1.3.2. Documentador proyectado.	33
1.3.3. Representación obrera como proyección del documentador.	35
1.3.4. Una mirada de lo real.	36
1.4. Representación documental cambiante.	37
Capítulo dos.	39
Representación de obreros, una revisión [de]sde las subjetividades.	39
2.1. La vida en edificar la urbe, modernidad que pide cuerpos: <i>En el hoyo</i>.	42
2.1.1. Relato personal e intransferible.	44
2.1.2. Autores de su existencia.	45
2.1.3. El lugar para la puesta en escena.	46
2.1.4. Obreros, cuerpos para la urbe.	47
2.2. Un obrero entregado, el engranaje moderno: <i>Labranza oculta</i>.	49
2.2.1. Narración en primera persona.	50
2.2.2. La coexistencia autor - personaje.	51
2.2.3. El riesgo de tomar posición.	53
2.2.4. Migrantes al centro, un rol para la modernidad.	54

2.3. Obreras, entre la clase y el género: <i>Peones y Minerita</i>.	55
2.3.1. Autobiografía obrera.	57
2.3.2. Autor o personaje, entre casual y causal.	58
2.3.3. Obreras y mujeres, un lugar para el recuerdo.	60
2.3.4. Entre el recuerdo y el anhelo.	62
2.4. Dicotomía de la representación en la modernidad.	63
Capítulo tres.	66
Documental con mirada propia.	66
3.1. Latinoamérica, el lugar desde donde nos miramos. (Narrativas del yo)	67
3.1.1. Afirmación o reflejo de una representación propia.	69
3.1.2. Narración personal y mirada local.	71
3.2. El reconocimiento del obrero como <i>Otro</i>. (Lugar del Otro)	73
3.2.1. Validar un lugar asumido y/o asignado.	74
3.2.2. Fisura para modificar la representación.	77
3.3. Obreros documentados, narrativa documental en perspectiva. (Autor como personaje)	78
3.3.1. Conexiones intersubjetivas: actuar práctico / subjetividad próxima.	79
3.3.2. Registrar la experiencia.	82
3.4. Desbordar en subjetividades.	83
Enunciación local, personal y subjetiva. (Conclusiones)	87
Bibliografía.	90
Filmografía.	95
Anexos.	100

Introducción.

En el año 2004 Eduardo Coutinho en Brasil filma *Peões (Peones)*, en 2006 Juan Carlos Rulfo estrena en México el documental *En el hoyo*, para 2010 en Ecuador Gabriela Calvache produce *Labranza oculta*, y en Bolivia Raúl de la Fuente en 2013 filma *Minerita*, varias producciones documentales que se aproximan y exponen al *Otro*. Secuencias audiovisuales narradas por los documentados, filmes en los que es el *Otro* quien comparte sus experiencias y reflexiones. Un *Otro* con una característica particular en los documentales mencionados, un *Otro* que es obrero.

¿Cuál es el denominador común que permite referirme a éstas producciones? ¿Qué unifica el trabajo de quienes produjeron estos documentales? Si bien en la presencia del *Otro* encuentro una característica común entre estas producciones, el interés general de mi reflexión estará en *Lo documental*, conocer los términos y las tensiones que se establecen en la relación con el *Otro* documentado y la circulación de subjetividades de documentados y documentadores. En otras palabras, ¿qué características tiene la presencia del *Otro* obrero en parte de la producción documental latinoamericana entre el 2000 y el 2013?

El marco geográfico de esta propuesta investigativa será Latinoamérica, lugar donde emergen narraciones que desde los años 60 hasta la actualidad consolidaron una visión-relación entre los participantes de la producción documental. Los años 60 estuvieron marcados por la producción-compromiso, que se materializaba en trabajos que exponían al *Otro* inmerso en una realidad social que debía ser cambiada. Para los años 80, el *Otro* se hizo presente para denunciar (producción-denuncia) las dictaduras en la región. Son los años 90 el momento en que el *Otro* se ocupa (producción-reflexión) de sus particularidades. De entonces acá, la presencia del *Otro* cambió con la realidad de la región¹. Así, para el año 2000 aparecen ciertas narraciones en la producción documental, en las que la subjetividad del productor se expresa a través de la subjetividad del *Otro* documentado.

En ese sentido, la revisión de los trabajos documentales mencionados rastrea características que permitan hacer evidente este vuelco subjetivo construido desde

¹ Clasificación propuesta por Valeria Valenzuela en su artículo web: “Giro subjetivo en el documental latinoamericano: De la cámara-puño al sujeto-cámara”.

Latinoamérica, a partir de la revisión y reflexión de *Lo documental* en la región, su vinculación con el *Otro* obrero y su complejidad. Los productos audiovisuales serán puestos en tensión a partir de la visibilización y el cruce de las relaciones entre clase, etnia y género. La propuesta es analizar los documentales de producción latinoamericana: *Labranza oculta* (Ecuador), *En el hoyo* (México), *Peones* (Brasil), y, *Minerita* (Bolivia). El objetivo es reflexionar acerca de la producción documental en la región, en busca de aportar a la consolidación de pensamiento y visión propios, acerca de la producción existente respecto al obrero como *Otro*. Esto permite explorar un horizonte epistémico que contrapese a la lógica y producción audiovisual occidental moderna y, así mismo, exponer el componente de clase expresado en los documentales como un entramado de relaciones en tensión con la modernidad.

Los objetivos específicos de la propuesta investigativa son: revisar el desarrollo del documental de la diferencia en Latinoamérica, concretamente desde los años 60's hasta nuestros días. Analizar la representación del *Otro* en tanto obrero, en torno a la subalternidad y la producción epistemológica de los Estudios de la Cultura, específicamente de los estudios llamados poscoloniales. Examinar cuatro documentales referidos al obrero en torno a tres variables, etnia, clase y género, categorías en las que se expresan las tensiones de la modernidad. Revisar el documental Latinoamericano, centrándome en los documentales sugeridos en torno a las variables que caracterizan la subjetividad expuesta en los filmes.

Sin pretender una reflexión absoluta, sino con la intención de abrir el campo para la discusión, considero que hay un par de tensiones que me inquietan: una de ellas es ¿quién es ese *Otro* retratado en una parte de la producción documental latinoamericana a partir del 2000? Específicamente en los documentales mencionados como una pequeña muestra de la producción regional. Además, ¿qué subjetividades son las que lo convierten en sujeto de interés para la producción documental? Esto me permite pensar la manera en que las subjetividades de los realizadores y de los personajes entran en tensión, así también, revisar qué relatos² expresan estas tensiones.

Por otro lado, este cruce de subjetividades se constituye en el entramado de sensibilidades del cual los realizadores se sirven para proyectar las suyas propias. Esto

² Me refiero a los grandes relatos de la modernidad, desarrollo, Estado Nación, naturalización de la diferencia, los mismos que están alrededor de las categorías etnia, clase, género.

se inscribe dentro de una propuesta epistemológica conocida como *El giro subjetivo*³ en la producción documental, la misma que permite arriesgar posibles respuestas para entender esta presencia del *Otro* obrero, y preguntarnos ¿quién tiene la palabra en la producción documental? si los *Otros* documentados o los realizadores exteriorizando su lugar de enunciación a través de los personajes. En ese sentido, la idea es ubicar al obrero en la producción documental, entendido como resultado de un tejido de relaciones sociales, ya que “las clases sociales no son estructuras, ni categorías, sino relaciones históricas, históricamente producidas y en ese específico sentido históricamente determinadas, aun cuando esa visión está reducida a sólo uno de los ámbitos del poder, el trabajo” (Quijano 2000, 363). Por lo tanto, la presencia del *Otro* obrero en los documentales estará enmarcada en tensiones relativas al relacionamiento con la modernidad, relaciones que expongan jerarquías, espacios y memorias.

Un aporte para el debate.

El interés de llevar adelante esta reflexión surge a partir de expectativas personales en torno a la producción documental con mirada local. De igual forma, con un interés en la historia de un continente atravesado por el dolor y la memoria, en la producción documental que canaliza las subjetividades de todos quienes participan de la misma, y, en asumir el oficio documental como un espacio más para que la voz de un continente se proyecte. Por medio de este trabajo, espero contribuir a la consolidación de un conocimiento y una reflexión en torno al papel del *Otro* en la producción documental.

Pretendo entonces, revisar la participación de los personajes, escuchando sus voces, y revisando sus testimonios, como una forma de aportar al desarrollo de una propuesta epistemológica, la misma que se construye desde y hacia el *Otro*.

Los Estudios de la Cultura se ocupan de la reflexión respecto al *Otro*, ya que “desde muchas direcciones, y dentro de muchas disciplinas, esta cuestión de «diferencia» y «otredad» ha llegado a jugar un papel crecientemente significativo” (Hall 2010, 423). Por lo tanto, aspiro aportar al debate y a la reflexión respecto al *Otro* en la producción audiovisual, específicamente en relación al obrero. Considerando que el

³ Planteamiento epistemológico que permite reflexionar en torno a las múltiples “narrativas del yo” en la propuesta documental latinoamericana (Valenzuela 2011).

debate de los Estudios Culturales en la reflexión teórica se encuentra avanzado, estimo necesario contribuir al desarrollo en el campo de la visualidad, en este caso particular del documental audiovisual.

Este trabajo me permite culminar la etapa de aprendizaje en la Maestría de Investigación en Estudios de la Cultura, por medio de una propuesta investigativa que canaliza nuevos conocimientos y aspiraciones profesionales como documentalista. Una revisión que no pretende abarcar todo el espectro de la producción documental en la región, pero que aspira a contribuir al debate a partir de la reflexión detonada por los documentales sugeridos.

El abordaje que parte desde el *Otro*.

El marco conceptual será la teoría poscolonial, debido a que esta vertiente teórica pone énfasis en la subalternidad, eje central de la presente propuesta de reflexión. Por otro lado, será necesario recurrir a la multidisciplinariedad presente en el debate y la reflexión cultural contemporánea. Condensando estos planteamientos me encuentro en el terreno de los Estudios de la Cultura como el gran marco que cubrirá la investigación.

Para pensar la presencia del *Otro* en la producción documental, recurriré a varias reflexiones, entre otras, a la de Enrique Dussel quien considera que “la «Conquista» [fue la] afirmación práctica del «Yo conquisto» y «negación del Otro» como otro” (1994, 47) lo que permite mostrar éste *Otro* que fue encubierto al momento del supuesto *descubrimiento*, en el contexto de la producción documental latinoamericana. Un aparecimiento que lo pone en el centro del debate y como eje de las narraciones audiovisuales, para los fines del presente trabajo en el período que comprende entre 2000 y 2013. El *Otro* encubierto aparece reclamando su lugar en la visualidad contemporánea e irrumpe en la producción documental desde su materialidad para mostrarse y retomar su lugar en la historia. Así también, otra reflexión que se ocupará de la presencia del *Otro* proviene de Stuart Hall, quien lo caracteriza desde la diferencia y en el reconocimiento como externo, ya que “las relaciones simbólicas e inconscientes [...] con un «Otro» significativo que está afuera —es decir, diferente— de él mismo” (Hall, 2010:422). Por lo tanto, el primer indicio de la diferencia se encontraría en ese *Otro* exterior al sujeto. Además, la estereotipación y la naturalización como estrategia

para fijar la diferencia (Hall 2010, 428) pondrán en tensión el aparecimiento del *Otro* en los documentales. De tal manera, que sea posible pensar en qué términos y con qué características emerge el *Otro*. Parto de la idea de que una vez que el sujeto subalterno se muestra en la producción audiovisual, lo hace en términos de *exotismo* o como una oportunidad para revertir el estereotipo. El aparecimiento por sí mismo no es una posibilidad emancipatoria, depende de las relaciones de poder dentro de las cuales interpela al régimen que pretendió fijarlo en el lugar de la diferencia.

Stuart Hall plantea también la representación como el sistema de relaciones de significación, estima que “los signos visuales y las imágenes, aun aquellas que tienen una semejanza estrecha con las cosas a las cuales se refieren, son signos: portan sentido y por tanto deben ser interpretados” (Hall 2010, 450). Por lo tanto, es en la representación del *Otro* en la producción documental donde quiero ubicar las relaciones de tensión y disputa por el sentido. Un complejo tejido de convenciones sociales que se construyen y no terminan de fijarse de manera definitiva.

Para ahondar en la reflexión, una vez planteadas las vertientes que tratarán al *Otro*, quiero también referirme a la relación intersubjetiva documentador – documentado, para lo cual me remito al *giro subjetivo*. De manera que, “la necesidad de dar salida a las voces marginales no representadas en los discursos oficiales” (Velitchkova 2011, 91) permita hacerlas evidentes por intermedio de un cruce de subjetividades que van desde el autor del documental hasta el *Otro* documentado. Subalternidades que aparecen para narrar desde sus propias realidades y contextos, permitiendo que se exprese la subjetividad de los personajes y la del autor.

Para terminar, recurriré a los planteamientos de Bill Nichols alrededor de la representación de la realidad en el documental, con el objetivo de ubicar de manera general ciertos conceptos. Por un lado habrá que recurrir a ciertas modalidades documentales de representación y representaciones concretas en el documental, y por otro, la narración de historias con pruebas y argumentaciones. De manera que, el tema de investigación tenga ciertas nociones generales para la reflexión de las producciones documentales que se utilizarán. También creo necesario utilizar los planteamientos de varios autores en torno al *Documental en la era de la complejidad* (León 2014). Varias entradas cognoscitivas que permitan describir el documental desde una perspectiva contemporánea.

Capítulo uno.

Documental de la diferencia, obreros documentados.

En el terreno de la representación se expresan diversas formas de ver la realidad, y se la puede entender “como parte de un contexto histórico donde la construcción de la mirada [...] se encuentra atravesada por factores políticos, sociales y culturales” (Romero 2011, 13). De manera que, para la reflexión en torno al documental, se considerarán los múltiples elementos que intervienen en la representación. Si bien “la realidad no es el punto de partida de la imagen documental, sino su punto de llegada, su producto” (Arias 2010, 52), el resultado de las diferentes producciones documentales es una representación que dinamiza las lecturas y miradas de la misma realidad, por lo tanto pondré atención en el documental como una mirada particular de la realidad y que considera la diferencia como su objeto de realización o término.

El presente capítulo estará enfocado en la representación de obreros en la producción documental latinoamericana. En primer término partiré de una corta retrospectiva de la producción documental latinoamericana. Una revisión en la memoria audiovisual considerando a la producción documental como expresión de la diferencia. Retomando la inquietud de Stuart Hall acerca de la representación y el *Otro*, es posible pensar la importancia de “la «diferencia» porque sólo podemos construir significado a través del diálogo con el «Otro»” (Hall 2010, 420). Por lo tanto, el documental se ocupa del *Otro* para sostener la producción de significado, dentro de un sistema que retrata realidad y ficción como caras de una misma moneda. Luego ubicaré la reflexión en la representación del obrero en el documental latinoamericano a partir del año 2000. Por último dejaré problematizada la relación documentador - documentado, con el fin de pasar a la revisión, en los capítulos subsiguientes, de 4 documentales específicos en los que se grafican representaciones de obreros.

En definitiva, *Obreros documentados* es una corta recopilación en medio de la vasta realización latinoamericana. Transita en medio de la producción documental rastreando las particularidades que caracterizan la representación de obreros, en un continente marcado por heridas profundas desde su constitución a partir de la conquista. También es un viaje que va desde el documental de exploradores y desemboca en las

producciones documentales más actuales. Con la premisa de que la producción documental tiene un estatus “como prueba del mundo [que] legitima su utilización como fuente de conocimiento” (Nichols 1997, 14), esta relevancia es la que permite al filme documental tomar posición en el moldeamiento de la memoria. Todo un mecanismo que participa en la construcción de imaginarios. Un proceso que inicia registrando la realidad, le da forma, para luego entregar una producción documental que se autovalida como prueba fehaciente de dicha realidad. Por lo tanto, esta recopilación de documentales debe ser interpretada como una serie de producciones que, en su momento pretendieron moldear la memoria y son fuentes de evidencia de un período en la existencia del continente.

1.1. Producciones en la memoria del continente, de la exploración al documental.

Un continente marcado por el sino de la conquista, el surgimiento de naciones en medio de tensiones de toda índole y una serie de dictaduras militares imprimen la memoria en este lado del planeta. Una realidad que se convirtió en terreno fértil para la producción documental, con un proceso de autoenunciación permanente, el *Otro* como continente éramos nosotros. Además, la presente delimitación no pretende construir una idea monolítica de *lo latinoamericano*, sino referirse únicamente a “un conjunto de creadores que situados en el mismo territorio abordan distintos temas desde una infinidad de enfoques y posturas” (Schlenker 2014, 167). Por lo tanto, las producciones documentales latinoamericanas grafican una variedad de temáticas asumiendo eventualmente la voz de la diferencia en sus narrativas.

Una breve retrospectiva de la producción documental latinoamericana, que permite acceder a una memoria identificada con los dolores del continente. Por un lado, un segmento de la producción audiovisual que desde alguna “dictadura militar [...] durante los turbulentos años sesenta, e inspirada por la revolución cubana, se nutrió una utopía en el continente latinoamericano, y el documental se identificó naturalmente con la militancia sociopolítica” (Ruffinelli 2008, 227). Por otro lado, está presente también el cine de exploradores que aportó a la formación de una producción documental con ciertas particularidades. En principio, desde una lógica de producción eurocéntrica y con una mirada construida desde y hacia occidente, para luego avanzar hacia un tipo de producción documental que se ocupa de la diferencia como motor de la representación.

Por lo tanto, *Producciones en la memoria del continente, de la exploración al documental* es un tránsito en la memoria audiovisual del continente, que desemboca en un grupo de filmes documentales que se ocuparon del obrero como protagonista de la representación, partiendo de una breve reseña del cine documental en general.

1.1.1. Cine documental, una realidad (a)parecida y (re)presentada.

En principio, el cine documental aparece como consecuencia de todo un sistema de representación, se ubica dentro de “una amplia gama de productos de medios de comunicación como la fotografía, el cinematógrafo, la televisión, el video y los soportes digitales multimediáticos” (Aprea 2012, 51). Su desarrollo supone un intento por poner en evidencia una realidad que (a)parecía velada. Utilizando algún soporte de difusión, el documental representa la realidad tomando distancia de lo que se consideraba ficción. Si se asume que “el documental es lo otro respecto a la ficción, al llamado cine argumental” (Arias 2010, 50), posiblemente su surgimiento resultó de esa distancia respecto a la ficción y esa cercanía con la realidad, suponiendo que sean territorios distanciados en la producción cinematográfica.

La pretensión del documental por mostrar la realidad, se complementa con lo que para 1939 mencionaba Robert Flaherty, “la finalidad del documental es representar la vida bajo la forma en que se vive” (Flaherty 1939). Un propósito que no deja por fuera la capacidad performativa del documentado, ni la voluntad expresiva del documentador. Ambos se sirven del lenguaje audiovisual como vehículo expresivo para (re)presentar la realidad. *Nanuk el esquimal*⁴ (*Nanook of the North*, Robert Flaherty, Estados Unidos/Francia 1922) “sigue siendo un ejemplo excelente del modo en que se ofrece la impresión de que los hechos y los temas surgen del mundo real representado en el documental” (Nichols 1997, 333). Flaherty hizo de *Nanuk* un vehículo expresivo para la transmisión de una realidad cultural representada. Aquel esquimal protagonista del documental interpreta su papel por el camino sugerido por Flaherty.

En definitiva, el documental presenta y representa una realidad que parece y aparece distanciada de la ficción. Para Latinoamérica el desarrollo del documental se produjo como fruto de la expansión del cine en general. La representación de la realidad respondió al modelo expansionista que suponía la modernidad. El cine se consolidaba

⁴ Filme documental que retrata a un esquimal en su cotidianidad.

como una herramienta que permitía capturar la realidad, y acompañó a los expedicionarios en sus travesías y aventuras expansionistas. La voluntad por registrar y documentar América Latina se manifiesta en principio en el cine de exploradores, tales como Theodor Koch-Gruiberg, Carlos Martínez, Luiz Thomaz, Silvino Santos, entre otros.

1.1.2. La exploración de un continente agreste.

La llegada del cine a América Latina respondió al impulso del proyecto modernizador, “el cine apareció en América Latina como otra importación extranjera, en el marco de la modernidad y el progreso” (Villarroel 2010, 91). A partir de 1911⁵ el advenimiento de expediciones al continente (acompañadas de equipos de filmación) generó una serie de registros visuales de los viajes. Las exploraciones impulsaban el sentimiento viajero de aventureros que veían en América Latina un territorio inhóspito por revelar y documentar. Tierras agrestes por descubrir, visión del continente que trajo consigo una idea respecto al *Otro* que se convertía también en objeto de exploración. De manera que, “el cine de exploradores en la época silente constituye un discurso sobre Latinoamérica construido desde una lógica eurocéntrica, reproduciendo relaciones de poder donde pueden identificarse rasgos de una colonialidad que, por una parte, enfatiza la modernidad y el progreso y, por otra, resalta las características de exotismo, minusvalía y precariedad de las culturas indígenas locales” (Villarroel 2010, 90). El cine en Latinoamérica se fundaba sobre el cimientto del *Otro* como eje, atravesado por la importación de tecnología que suponía modernidad y progreso.

Una manera de ver al *Otro* que se tradujo en varias producciones, entre las cuales están *La vida entre los Taulipang de la Guayana* (*Aus dem leben der Taulipang in Guayana*, Theodor Koch-Gruiberg, Brasil 1911) registra la vida de los Taulipang en la frontera Venezuela - Brasil. También, *Tiempos Mayas* y *La voz de su raza* (Carlos Martínez Arredondo, México 1912) las cuales grafican costumbres y tradiciones de los indígenas mexicanos. Así mismo, *Ritos y fiestas Bororó* (*Rituais e festas Bororo*, Luiz Thomaz Reis, Brasil 1916) donde se muestra la vida de los Bororó en Brasil. En este grupo de producciones se releva la presencia del *Otro*, en tanto sujeto de provecho para

⁵ La vida entre los Taulipang de la Guayana (*Aus dem leben der Taulipang in Guayana*, Theodor Koch-Gruiberg, Brasil 1911)

el documentalista. El interés era el desarrollo modernizador, ya que “los indígenas tenían capacidad para las artes y la industria y para asimilar las ciencias si es que se les facilitaba una educación esmerada” (Villarroel 2010, 97). El afán por mostrar a los indígenas residía en que eran entendidos como potenciales sujetos modernos, o como seres inferiores para civilizar, justificando políticas coloniales.

Otro grupo de filmes estaba vinculado a la exploración como tal, entre los cuales se puede contar *No País das Amazonas* (Silvino Santos, Brasil 1922,) documental que registra la selva amazónica y a los indígenas de la región, además de mostrar a trabajadores portuarios. También están *No rastro de El Dorado* (Silvino Santos, Brasil 1925), el registro de la Amazonía en el cine documental ecuatoriano *Los invisibles shuaras del alto amazonas* (Carlos Crespi, Ecuador 1926), el primer documental filmado desde el aire *El cóndor de plata en Tierra del Fuego* (Gunther Plüschow, Argentina 1928), el documental *Tierras Magallánicas* (Alberto Agostini, Chile/Italia 1933) filmado entre 1910 y 1932, y *Ao Redor do Brasil* (Major Luiz y Thomaz Reis, Brasil 1932) filmado en 1917. Producciones documentales que tienen como narrativa principal la exuberancia de ciertas regiones del continente, concibiéndolas como zonas por descubrir para incluirlas al sistema de desarrollo de la modernidad. Así mismo, los pueblos indígenas que allí habitaron fueron vistos como cuerpos por revelar e incluir al progreso del sistema moderno, una promoción e inclusión de los grupos subalternos con el fin de afirmar su condición.

De esta manera, regiones y cuerpos del continente son representados a partir de una visión anclada en la modernidad, “no solo se trataba de la construcción de una imagen del «otro», sino de la construcción del imaginario imperialista, de un discurso sobre el «nuevo mundo» y de una nueva forma de colonialidad” (Villarroel 2010, 91). La manera de ver al subalterno estaba mediada por la idea de modernidad, consolidada y reproducida en la producción documental. En general, los indígenas cumplen un rol y son vistos desde una óptica específica, pueden ser funcionalizados en la medida en que aporten al desarrollo y al progreso; en *No País das Amazonas* éstos indígenas se muestran como potenciales trabajadores portuarios como en un escalón más hacia el desarrollo y el progreso.

Si bien, este cine de exploración respondía a una motivación aventurera y “en una primera época el cine que se exhibió y se filmó en estos confines respondía al «cine

de atracciones» o de «curiosidades», muy pronto se vivió un tránsito hacia el documental” (Villarroel 2010, 92). El quiebre de la exploración al documental latinoamericano respondió a lo que podría considerarse la suma de estilos y lenguajes propios de la región. La realidad del continente fue sumando componentes narrativos que permitieron esa traslación al documental. En principio las producciones documentales recurrían a los habitantes de estas tierras como objeto de la narración. Esto cambió el momento que Latinoamérica decidió aportar con sus visiones y perspectivas, ya que “la influencia de factores relacionados con las transformaciones de la realidad de los países latinoamericanos, así como la importancia de los cambios” (Arias 2010, 49) formaron parte de este tránsito. Posiblemente el documental *Tierra del Fuego* (Hans Helfritz, Chile 1946⁶) sea el punto de quiebre entre el documental de exploradores y un nuevo tipo de producción documental. Así también, el tránsito del cine silente al sonido, o como se puede ver en el mismo documental, el cambio de blanco y negro a color de un momento a otro⁷, o como reza una de las imágenes iniciales del documental: *Impresiones de la región y sus habitantes*. Por lo tanto, Latinoamérica entraba a otro momento en su producción documental, etapa para la representación de la diferencia, con su propia voz, matices y perspectivas.

1.1.3. Documental de la diferencia.

Una vez que el cine documental asume la voz de la diferencia en su constitución, la producción audiovisual del continente amplía su espectro de difusión. De a poco “el cine se convertía en un «retransmisor» de las narrativas de los imperios y de las naciones, a través de las proyecciones” (Villarroel 2010, 91). La difusión se convierte en un elemento importante en el proceso de reproducción de sentidos. Si bien la diferencia es considerada en la producción, así mismo, se la toma en cuenta en la difusión. El *Otro* transita de sujeto de la narración audiovisual a objeto de la difusión. La disputa por el sentido y la representación de la diferencia encuentra en el cine documental un buen lugar para su desarrollo.

Para el cine Latinoamericano *Tire die* (Fernando Birri, Argentina 1958) se presenta con la intención de mostrar al *Otro*, una voluntad por exponer la voz de la

⁶ La producción estuvo a cargo del Servicio Cinematográfico del DIC Chile, Dirección general de informaciones y cultura, Hans Helfritz estuvo a cargo de la dirección de fotografía.

⁷ Min. 04:11 de *Tierra del Fuego*.

diferencia desde lo que se llamó *primera encuesta social filmada*⁸. Utilizando el doblaje como recurso para dar la palabra a los protagonistas, aparece como posibilidad para la representación del *Otro* y su voz. Niños, mujeres y un zapatero son varios de los personajes que encarnan la diferencia al margen del perímetro urbano. Un borde que expresa la realidad registrada por el director del documental. Por otro lado, en esta etapa las producciones documentales se ven influidas por un formato extranjero particular, así, Fernando Birri “haría manifiesta la influencia recibida del neorrealismo italiano, pero con la intención de superarlo en sus tentativas testimoniales y de registro directo” (Román 2010, 16). De manera que, el testimonio ocupa un lugar relevante y se convierte en la contribución desde este lado del planeta. Los múltiples aportes locales van dando forma al cine documental. Aparece también *Las callampas* (Rafael Sánchez, Chile 1958) con una advertencia inicial en texto, “todos los hechos y personajes de esta película pertenecen a la realidad y fueron filmados en los lugares auténticos”. En este documental se observa la utilización de distintos sonidos para acompañar la locución del narrador. Llanto, silbidos, golpes, una serie de recursos montados en el filme con el objetivo de acentuar la presencia del *Otro* y su emotividad.

En el documental *Andacollo* (Jorge Di Lauro y Nieves Yankovic, Chile 1958) se observa la fiesta de la Virgen de Andacollo. Con una elocuente narración el filme en color muestra la representación de un *Otro* en medio de una celebración. Baile, fiesta, vestimenta grafican la devoción, con sonidos ambientales y una plegaria el *Otro* aparece en la producción documental. Por otro lado, *Día de organillos* (Sergio Bravo, Chile 1958) experimenta gráfica y narrativamente con la presencia del *Otro*, en este caso el organillero. Sin la voz en off de un narrador, el documental suma imágenes y sonidos para construir la representación de un trabajador ambulante. La única voz que aparece en el documental es la del organillero mientras habla con su ave. Pese a la experimentación en *Día de organillos*, el *Otro* se muestra, su imagen y su voz quedan expresadas en el audiovisual respondiendo a la subjetividad del realizador.

Todos estos documentales confluyen en algo, el tratamiento de la diferencia como parte de su narrativa audiovisual. Además, utilizan recursos que van desde el doblaje, la ambientación y la música incidental. Una serie de elementos que se suman al abordaje de la realidad como terreno para la expresión de la diferencia en el documental

⁸ Texto que aparece al inicio del filme *Tire Dié*.

latinoamericano. Indígenas, mujeres, niños, obreros, seres considerados marginales son la preocupación del documental. Si bien, “los sistemas lingüísticos, comunicacionales, culturales y psíquicos necesitan producir diferencias para su funcionamiento” (León 2010, 48) la producción documental no escapa a esta condición. Así también, debido a que “la «diferencia» importa porque es esencial para el significado; [y] sin ella, el significado no podría existir” (Hall 2010, 419) los personajes retratados en la producción documental coexisten dentro de un sistema que los necesita para que la producción de sentido, porque en su presencia se define el medidor que permite reconocer al *Otro*. Una serie de personajes que encarnan la diferencia y se convierten de sujetos de la narración documental. Cada uno de los cuales participa en las distintas producciones audiovisuales ya sea con su voz, o con algún recurso técnico que la proyecte.

1.1.4. Sujetos complejos, del indígena al obrero.

Una vez que la diferencia definió la producción latinoamericana del continente, y que varios de los personajes se situaban en los márgenes, se los empieza a ver como sujetos con agencia, “ya no se los trata como sujetos descentrados, carentes de procesos políticos, sino como sujetos complejos, que se fragmentan en múltiples adscripciones identitarias de clase, de género, socioculturales, económicas, políticas e ideológicas” (Silva 2010, 69). Hay un salto en la mirada y en la representación de los personajes que participan de los documentales.

Esto se evidencia en *La marcha del carbón* (Sergio Bravo, Chile 1960), un documental que cuenta la historia de un grupo de mineros que emprenden una marcha de protesta. En palabras del director Sergio Bravo, “la marcha, como se recordará, fue un dramático acontecimiento de nuestra vida sindical y política. Fue organizada para quebrar la resistencia de la Compañía, que se negaba a solicitar una solución a una huelga que se prolongaba ya durante tres meses” (Mouesca 1987). Los personajes y su reivindicación se convierten en el motor que da vida al documental, la movilización propicia el ejercicio creativo, “una marcha histórica, en un día luminoso, con un viento que hacía flamear las miles de banderas. Todo se prestaba para hacer un buen documental” (Mouesca 1987). Es así que, *La marcha del carbón* considera a los obreros como personajes con voz y agencia, filmada “yendo donde la gente, haciendo encuestas

con ellos, procurando conocerlos y conocer sus problemas” (Mouesca 1987). Una consideración que proyectaba un tipo de documental que daba relevancia a la voz del *Otro*, y este otro era el obrero.

En definitiva, la memoria documental del continente atravesó del cine de exploradores al documental de la diferencia, desembocando en varios tipos de producciones audiovisuales, entre ellas una en particular que recurrió al obrero como centro de su narración, un tipo de producción audiovisual al que se podría llamar documental de obreros. Así mismo, las visiones fueron cambiando, del *Otro* instrumentalizado en función de la aventura exploradora, al *Otro* con agencia, voz y aspiraciones. Secuencias documentales que no sólo cambiaron en el recurso tecnológico, del gris al color, de lo silente al doblaje y al sonido directo, lo que conlleva a pensar que “la práctica documental es el lugar de oposición y cambio” (Nichols 1997, 42), una constante transformación que no sólo se refiere a la técnica, sino también al abordaje. De manera que, la mirada que se ejerce en torno al *Otro* también cambia. Del cine de exploradores y su mirada hacia el indígena, al cine documental y su mirada respecto al obrero. Visiones enmarcadas dentro de un sistema de representación, en el cual el documental es una más de sus piezas.

1.2. A quien miramos.- el *Otro* y la representación obrera.

El primer registro de obreros que se rastrea en la historia es la *Salida de la fábrica*⁹ (*La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, Louis Lumière, Francia 1895). Recuerdo aquel grupo de personas que salen de su lugar de trabajo, lo dejan atrás para entrar en sus vidas. Entre empujones y prisas saben que la jornada de trabajo terminó y es momento de regresar a casa. Cada uno de los obreros va cargado de aspiraciones, metas y reflexiones. El presente acápite hace un recuento de las distintas representaciones de obreros en el cine documental latinoamericano. Las miradas se refieren a distintos períodos, cada uno de los cuales se caracteriza a partir del relacionamiento de los personajes con la realidad.

⁹ Secuencia documental filmada con el cinematógrafo de los hermanos Lumière, es también uno de las primeras narraciones con imágenes en movimiento. *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* es considerada el inicio del lenguaje cinematográfico, y su puesta en escena supuso la participación de los obreros en varios ensayos previos. En el filme silente de 46 segundos se observa a un grupo de trabajadores saliendo de una fábrica. Un registro visual que fue proyectado y expuso una representación de obreros a partir de la mirada del realizador.

Una pequeña muestra que recoge las narraciones audiovisuales a lo largo del tiempo, desde los años 60 hasta los 90, la misma que considera las diferentes miradas y abordajes en torno a la imagen del *Otro*. Una serie de períodos que caracterizan la representación del *Otro* a partir del enfoque dado en los documentales. Así también, otra etapa por abordar será la comprendida a partir del año 2000, período durante el cual, la representación del *Otro* adquiere un matiz más íntimo. Lapso en el que se cruzan las subjetividades de personajes y realizadores en los documentales. Se trata de filmes que “dan cuenta también de fragmentos autobiográficos así como de sentimientos y sensaciones individuales y subjetivas” (Puente 2012, 225). Este momento en la producción documental permea la intimidad de obreros, en función de sus proyectos políticos. Así mismo, es lo íntimo de los personajes lo que se expresa en los documentales y se entrelaza con la subjetividad del realizador.

Volviendo al video *Salida de la fábrica* reflexiono en el espectro de sentidos que atraviesan esos cuerpos. Cada uno de los obreros y sus subjetividades construidas en medio de sus contextos personales y sociales. Si consideramos “los discursos cinematográficos dentro de un amplio juego de relaciones, saberes, dispositivos, tecnologías, normativas e instituciones que han moldeado la subjetividad” (León 2010, 50), imagino a este grupo de obreros imbuidos en sus pensamientos y subjetividades en el mismo contexto que interactúan, al mismo tiempo que los documentales aportan a esa construcción de la subjetividad los obreros participan de la misma. Por lo tanto, el obrero y su representación surgen en medio de todo un entramado de sentidos, relaciones y subjetividades. De manera que, la representación del obrero como *Otro* en el documental es parte de ese sistema de relaciones complejas y en constante tensión.

1.2.1. El *Otro* en el documental.

La presencia del *Otro* en el documental en principio está relacionada con la tecnología cinematográfica. El experimento de los hermanos Lumière posibilitó la retención de la realidad, ya que “el propio invento de la tecnología cinematográfica nace estimulado por la necesidad de aproximación y apropiación de la imagen del otro” (León 2010, 47). Así, la captura de la imagen del *Otro* se convertía en una posibilidad propiciada por la tecnología cinematográfica. Además, el interés del documental por exponer al *Otro* se relaciona con el tejido social del que forma parte. La mirada y la

representación son posibles ya que “ver al «otro», se construye dentro de un contexto histórico determinado, por lo que el ver y el representar son actos «materiales» lo que implica a su vez una determinada forma de ver, representar, actuar y crear el mundo” (Romero 2011, 14). Entonces, tecnología y contexto fueron dos condiciones que propiciaron la representación del *Otro*.

La tecnología cinematográfica fue una importación en el marco de la modernidad, el desarrollo y el progreso, esto generó que la mirada en torno al *Otro* esté signada por una serie de relaciones de poder. Generalmente el *Otro* era el subalterno observado y examinado. Dando como resultado imágenes concluyentes, estimuladas por la tecnología que mediaba la relación. Por un lado la tecnología de captura, y por otro, la tecnología de proyección. La propiedad de la tecnología propiciaba la reproducción de sentidos en torno al *Otro*. El que poseía los medios de producción y proyección mostraba su interpretación de la realidad a los demás.

El contexto fue otro elemento para el desarrollo de la representación del *Otro* en el documental. Se hizo imperante asumir la representación “como parte de un contexto histórico donde la construcción de la mirada [...] se encuentra atravesada por factores políticos, sociales y culturales” (Romero 2011, 13). Durante el cine de exploradores el contexto era utilizado para exotizar al *Otro*. La admiración que provocaba la naturaleza trasmutaba en el asombro por el *Otro*. El contexto estaba condicionado por el contexto del realizador, se valoraba el entorno del *Otro* en función de un contexto externo y lejano.

Tecnología y contexto también fueron cambiando. La utilización de la tecnología por parte de nuevos documentalistas, propició la generación y circulación de producciones que cuestionaban ciertas miradas respecto al *Otro*. Entretanto la producción como la circulación del documental eran terreno para la disputa, la proyección audiovisual se asumió “como una herramienta para favorecer y respaldar sus luchas y reivindicaciones, configurando circuitos y modalidades que expresan la conjunción entre la apropiación de tecnologías y formatos y los sectores sociales que los promueven y demandan” (Terbeck 2007, 85). El contexto también fue cambiando, ya no se refería a un elemento estático. El *Otro* ya no era un personaje condenado a designios y fatalidades de la naturaleza. El *Otro* en el documental tenía agencia y una relación proactiva y de transformación con su contexto.

De este relacionamiento con la tecnología y el contexto, varios personajes transitaron la producción documental. La mediación tecnológica propició la realización y difusión de filmes que se ocuparon del *Otro* en sus narraciones. Para el caso de América Latina se “construye un discurso sobre «el otro» no europeo, desde el europeo”. (Villarroel 2010, 102) La diferencia se expresó fundamentalmente en indígenas, agregándose de a poco a mujeres, niños, obreros, “personajes subalternos dentro del cine” (León 2010, 27), atravesados por una visión de marginalidad. De entre todos, ubico al obrero como un *Otro* específico que ocupa el lugar de la diferencia en ciertas producciones documentales. Para empezar este recuento lo haré a partir de los años 60.

1.2.2. Un continente cambiante, el documental entre los años 60 y 90.

América Latina para los años 60 es objeto de transformaciones profundas. Las utopías por el cambio y los proyectos de revolución se expresan en este lado del planeta. Años turbulentos que inspiraron la producción documental. A partir de la Revolución Cubana, “se nutrió una utopía en el continente latinoamericano, y el documental se identificó naturalmente con la militancia sociopolítica” (Ruffinelli 2008, 227), condiciones que posicionaron la problemática obrera como objeto de la producción documental. La diferencia era graficada en los obreros retratados en los filmes. La representación del *Otro* desde los años 60 transitaba entre el compromiso con una realidad por cambiar y el desafío de denunciar los efectos de las dictaduras a través del documental. Después propició un ejercicio reflexivo acerca de las particularidades del *Otro* de este lado del planeta. Para desembocar en el cruce de subjetividades en el documental a partir del año 2000.

Entre los años 60 y 70 la producción documental se ocupó en comprometer su actividad con la transformación posible. Filmes como *Un hogar en su tierra* (Patricio Kaulen, Chile 1961), *Los inundados* (Fernando Birri, Argentina 1962) o *Los cuarenta cuartos* (Juan Oliva, Argentina 1962), cuentan las difíciles condiciones de vida que deben o pueden ser cambiadas. Los documentales muestran personajes con limitaciones económicas, al tiempo que intentan transformar su realidad. En *Un hogar en su tierra* el trabajador se ocupa en construir su hábitat por encima de las vicisitudes. El documental *Las banderas del pueblo* (Sergio Bravo, Chile 1964) en cambio grafica con imágenes de

archivo la realidad cambiante de aquellos años. El compromiso de la sociedad chilena con la transformación social. Otro documental que se hacía cargo de exponer una sociedad que podía y debía ser cambiada fue *Por la tierra ajena* (Miguel Littin, Chile 1965). El obrero aparece en *Carbón* (Fernando Balmaceda, Chile 1965), en *Diamantes* (Ugo Ulive, Venezuela 1969) en *Reportaje a Lota* (José Román, Chile 1970) y en *Hombres de hierro* (José Román, Chile 1972) para mostrar su trabajo en la mina y la organización sindical. En *Cañeros* (Mario Handler, Uruguay 1965) aparece un grupo de marchantes comprometidos con la transformación de sus condiciones de vida.

Durante las dos décadas (60-70) varios son los documentales que grafican el compromiso y la opción transformadora, *Las cosas ciertas* (Gerardo Vallejo, Argentina 1966) y *Chircales* (María Rodríguez y Jorge Silva, Colombia 1966-1972) ponen el trabajo en el centro de sus narraciones. Por otro lado, *¿Es usted culpable?* (José Luis Villalba, Chile 1967), *Elecciones* (Mario Handler, Uruguay 1967), *Me gustan los estudiantes* (Mario Handler, Uruguay 1968), *La hora de los hornos* (Fernando Solanas, Argentina 1968), *Basta* (Ugo Ulive, Venezuela 1969) y *Descomedidos y Chascones* (Carlos Flores del Pino, Chile 1973) presentan narraciones vinculadas a la política y la agitación. Las tomas de terrenos son registradas en *Herminda de la Victoria* (Douglas Hübner, Chile 1969) o en *Campamento sol naciente* (Ignacio Aliaga, Chile 1972). La mujer también aparece en parte de la producción documental de la época en *Mijita* (Sergio Castilla, Chile 1970).

El indígena y el campesino emergen entre otros en *Tierra* (René Kocher, Chile 1971), en *El coraje del pueblo* (Jorge Sanjinés, Bolivia 1971) y en *Entre ponerle y no ponerle* (Héctor Ríos, Chile 1971) exponiendo sus problemáticas y su vida. Nuevamente aparece el obrero retratado en *Obreros del aseo* (Oscar Molina, Chile 1972), en *No nos trancarán el paso* (Guillermo Cahn, Chile 1972) y en *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (Gerardo Vallejo, Argentina 1974). En *La insurrección de la burguesía* (Patricio Guzmán, Chile 1975) se pone en evidencia la situación que se aproxima para el continente, las dictaduras. Los niños de la calle son retratados en *Gamín* (Ciro Durán, Colombia 1977), el abandono y las duras condiciones de vida. Por último, los indígenas se exponen en la producción documental en *Chimborazo, Testimonio campesino de los andes ecuatorianos* (Freddy Ehlers, Ecuador 1979) y en *Los hieleros del Chimborazo* (Igor y Gustavo Guayasamín, Ecuador 1980).

Producciones que desde sus particularidades están enmarcadas en el sueño transformador de un continente que aspira a cambiar las condiciones de vida de sus pobladores. De manera que “los documentales son concebidos como herramientas al servicio de la lucha de clases y de la toma de conciencia de los sujetos” (Silva 2010, 75). Una serie de documentales que se corresponden al compromiso con el cambio que existía en aquel momento en América Latina.

Los años 80 son la ocasión para que el documental se convierta en vehículo de denuncia. Filmes como *A los Ganadores no se les Pone Condiciones* (Luis A. Varela, Uruguay 1984) o *Elecciones generales* (César de Ferrari, México 1985) expusieron las disputas electorales por recuperarse de las dictaduras. Así mismo, detenidos, desaparecidos y exiliados forman parte de las narraciones de *Miguel Litín clandestino en Chile* (Miguel Litín, Chile 1985), *En nombre de Dios* (Patricio Guzmán, Chile 1985), *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría, Argentina 1987) o de *Los ojos en la nuca* (Grupo Hacedor, Uruguay 1988). Documentales que se enfocaron en las dictaduras y en lo cruento de su paso por varios países latinoamericanos. En cambio *Permiso para pensar* (Eduardo Meilij, Argentina 1989) graficó la transición que se avecinaba en la región. Para terminar con el recuento de esta época están *Rodrigo D. No futuro* (Víctor Gaviria, Colombia 1989) y *Nosotros una historia: movimiento obrero ecuatoriano* (Pocho Álvarez, Ecuador 1989), documentales que retratan personajes a partir de sus testimonios. En el primer caso un joven marginal en medio de la violencia urbana, y en el segundo caso la memoria de lo que fueron las luchas obreras.

Ciertas particularidades que exponen al continente se expresan en los años 90. Los retratos documentales de esta época se refieren a la reflexión de lo que somos y como nos identificamos los latinoamericanos. La identidad aparece en *Fútbol Argentino* (Víctor Dinenzon, Argentina 1990) para reflexionar en torno a lo que define a un país. En *Yo te tumbo tú me tumbas* (Víctor Gaviria, Colombia 1990) se grafica un retrato de una sociedad sumida en la violencia. La identidad política y sus tensiones son representadas en *Sin pedir permiso* (Maida Moubayed, Uruguay 1991), *No crucen el portón* (Claudio Remedi, Argentina 1992) y *La Flaca Alejandra* (Marcia Merino, Chile 1993). La religiosidad popular tiene su lugar en esta etapa de identificación, *La cruz del sur* (Patricio Guzmán, Chile 1989-1992) expone las religiones de la región. Así mismo, los cambios económicos que suceden en la región y sus matices y articulaciones

políticas aparecen en *Después de la siesta* (Grupo Boedo, Argentina 1994) y en *Fantasmas en la Patagonia* (Grupo Boedo, Argentina 1997). Personajes como proyecciones de una serie de identidades que conforman el continente se muestran en *Yo, la más tremendo* (Aldo Garay, Uruguay 1995), *Bichuchi* (Aldo Garay, Uruguay 1997), *Niños de la calle* (Aldo Garay, Uruguay 1998) y en *Niños infractores* (Aldo Garay, Uruguay 1999). Los rezagos de las dictaduras interiorizan la reflexión acerca de la identidad en *Por esos ojos* (Gonzalo Arijón, Uruguay 1997) y en *Chile, la memoria obstinada* (Patricio Guzmán, Chile 1997). El indígena aparece nuevamente en *Ayvu Porä. Las bellas palabras* (Vanessa Ragone, Argentina 1998). Por último, los trabajadores y la lucha de clases aparecen en *Diablo, familia y propiedad* (Cine Insurgente, Argentina 1999).

Un breve recuento de la producción documental latinoamericana y su transformación a lo largo de las últimas décadas. Personajes que transitan el compromiso, la denuncia y la identidad en los filmes. En definitiva, un recuento breve que permite ver el cambio en la producción documental, la misma que supuso el cambio en el contexto del continente. Las miradas respecto al *Otro* fueron cambiando con el cambio del contexto regional. Desembocando en un escenario que podría considerarse nuevo, el terreno de la subjetividad a partir del año 2000.

1.2.3. Subjetividad para articular la memoria de obreros.

En la actualidad asistimos a una utilización excepcional de recursos cinematográficos, la conjunción de géneros y técnicas. El documental no ha permanecido al margen de esta mezcla ya que “hoy en día estamos viviendo un momento de contagio de estilos y formatos” (Arias 2010, 53). El nuevo milenio estuvo marcado por el crecimiento del alcance documental, se filtró y se contagió de cuantos formatos encontró. El documental recurre a los diferentes recursos para potenciar sus narraciones, ficción, drama, animación, y muchas más variedades se entrecruzan en la producción audiovisual documental contemporánea. Las diferentes producciones lo confirman, los formatos han perdido su relevancia dando paso a las temáticas. Los recursos son utilizados en función de la temática y los puntos de vista que abordará la producción audiovisual, un marcado interés hacia la subjetividad ha propiciado el desarrollo de un estilo particular de producciones documentales.

Así también, el documental con la presencia de obreros ha tenido cierto desarrollo en esta época. Se ha visto que en el contexto argentino “desde mediados del año 2002, la preocupación de muchos de los grupos se desplazará hacia la participación en el registro de diversos procesos de tomas de fábricas que, frente al abandono de las patronales, fueron recuperadas por sus obreros” (Terbeck 2007, 83). El obrero se muestra en éstas producciones como resultado de una red de relaciones que lo atraviesan. Intereses que bordean lo político, lo social, lo íntimo se canalizan en la representación de obreros en el documental latinoamericano. Por lo tanto, a continuación haré un recuento de la producción documental del continente a partir del año 2000. Una pequeña retrospectiva como muestra de la vasta producción fílmica latinoamericana.

Las demandas sociales expresadas en los cacerolazos se muestran en *La bisagra de la historia* (Venteveo, Argentina 2001). El documental grafica la rebelión vivida en las calles durante las protestas, desde la experiencia subjetiva vivida por los realizadores. También *Agua de Fuego* (Grupo Boedo, Argentina 2001) utiliza la subjetividad de varios personajes para contar la historia en torno al desempleo. Las expresiones obreras luego de la crisis quedaron retratadas en varios documentales, entre los cuales *La fábrica es nuestra* (Contraimagen, Argentina 2002), *Zanon, escuela de planificación* (Contraimagen, Argentina 2002) y *Control Obrero* (Boedo, Argentina 2002) muestran el rol de los obreros una vez que tuvieron que hacerse cargo de las empresas donde trabajaban. Una temática recurrente en los filmes de ese tiempo, período en el cual se dio vigencia a la imagen del obrero en la narración documental. Además, la representación de la mujer también estuvo presente en *Obreras sin patrón* (Boedo, Argentina 2003), *Mate y arcilla* (Berlín Ak Kraak, Argentina 2003) y *Grissinópolis, la nueva esperanza* (Ojo Obrero, Argentina 2003).

Para este tiempo circularon además unos cuantos documentales cuyas temáticas tomaron distancia de la representación obrera. Aunque varios de sus personajes seguirían atravesados por la marginalidad. Es el caso de *Aparte* (Mario Handle, Uruguay 2002), *Viva San Joao* (Andrucha Wadington, Brasil 2002), *Raymundo* (Virna Molina, Argentina 2002) y *El Tren Blanco* (Nahuel García, Argentina 2003). Documentales cuyas narraciones giran en torno a la religiosidad, las periferias y la exclusión. Así también, *Los rubios* (Albertina Carri, Argentina 2003) es un relato

íntimo y subjetivo por la memoria de los desaparecidos. Por otro lado, *En algún lugar del cielo* (Alejandra Carmona, Chile 2003) fue un relato autobiográfico de la lucha contra la dictadura. Además, *Fusilados en la Floresta* (Diego H. Ceballos, Argentina 2005) reflexionaba acerca de la violencia policial. Otra temática fue la reconstrucción de la memoria a partir de la subjetividad en *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (Lorena Giachino Torrén, Chile 2006). Un grupo de documentales que si bien su temática central no es el obrero, se construyen dentro del cruce de subjetividades.

Trabajadores metalúrgicos y sus luchas en los años 80 son narradas desde la subjetividad de sus protagonistas en *Peones* (Peões, Eduardo Coutinho, Brasil 2004). La lucha obrera nuevamente es retratada en *La dignidad de los nadies* (Fernando E. Solanas, Argentina 2005), *Así es el Subte* (Ojo obrero, Argentina 2005), *Parmalat en lucha* (Ojo obrero, Argentina 2005) y *Todos somos el Garrahan* (Contraimagen, Argentina 2005). Un momento de crisis de representación en Latinoamérica que fue retratado en *Colegiales, asamblea popular* (Gustavo Laskier, Argentina 2006), *Insubordinados* (Contraimagen, Argentina 2006) y *La crisis causó 2 nuevas muertes* (Patricio Escobar, Argentina 2006). El documental *En el hoyo* (Juan Carlos Rulfo, México 2006) se mostraba como la expresión sintetizada de la subjetividad del obrero en la producción documental.

Diversos personajes también transitan en la producción documental de este período, en *El tiempo que se queda* (José Luis Torres, Chile 2007), *La sombra de Don Roberto* (Juan Diego Spoerer, Chile/Suecia 2007) y *Por sospecha de comunista* (Cristóbal Cohen, Chile 2007) los personajes expresan subjetividad y cotidianidad. La memoria personal y social se grafican en los documentales *Remitente: una carta visual* (Tiziana Panizza, Chile 2008) y *La batalla de plaza Italia* (Renato Villegas, Chile 2008). Una serie de personajes y memorias que se cruzan entre lo individual y lo colectivo, de la memoria individual a la memoria social.

Nuevamente la subjetividad de obreros aparece en *Corazón de Fábrica* (Virna Molina, Argentina 2008). El compromiso con la lucha y reivindicaciones obreras atraviesa la cotidianidad de los personajes, sus reflexiones y aspiraciones. Por otro lado, *En defensa propia* (Claudia Barril, Chile 2009) articula la subjetividad de un grupo de mujeres en torno a un problema de seguridad en un barrio. Así mismo, un filme personal alrededor de la desaparición, *La Quemadura* (René Ballesteros, Chile/Francia

2009) grafica la búsqueda de la memoria y los rastros de una época de dictadura. Por último, *Labranza oculta* (Gabriela Calvache, Ecuador 2010), *Minerita* (Raúl de la Fuente, Bolivia 2010), *Obreros* (Mario Handler, Uruguay 2013) y *Memoria para reincidentes* (Contraimagen, Argentina 2013) retoman la reflexión obrera a partir del oficio desarrollado por los personajes. Los anhelos y dificultades por la condición social o de género son los hilos conductores en estos documentales.

En definitiva, una época que se ocupa de la subjetividad para articular la memoria de los obreros, retomando lo que menciona el director de *Grissinópolis, la nueva esperanza* “podría haber hecho un documental [...] desde el lado político, pero a mí me interesó contar el aspecto humano” (Basso 2007, 142). La subjetividad permitió la expresión de las voces obreras más allá de la misma fábrica. Traducir los proyectos políticos en memorias personales generando un cruce de subjetividades que podían volver más cercanas e íntimas las exigencias. Proyectar la mirada y la voz de los trabajadores más allá de la exigencia personales, convertir su subjetividad en la de todo espectador que pudiera verse reflejado en el lado humano y en sus plataformas de lucha.

1.2.4. Personajes fisurados.

Tomando en cuenta que la representación de obreros forma parte de la representación del *Otro* en el documental latinoamericano. La subjetividad es un elemento importante en la producción cinematográfica de los últimos tiempos. Debido a que las voces de los obreros evidencian el cambio que el documental ha sufrido a lo largo de los años. Entrevistas, conversaciones y testimonios que “funcionan en sentido probatorio de la transformación subjetiva de los trabajadores y están referidos a la reflexión sobre la posición de clase y al compromiso en la lucha” (Basso 2007, 147). Como cualquier otro personaje subalterno del cine documental, el obrero participa con sus aspiraciones en las narraciones cinematográficas dependiendo del contexto de realización. Desde los años 60 hasta nuestros días han sucedido una serie de transformaciones que han influido en la producción documental. Expresadas en el último tiempo en el papel de la subjetividad en la participación de los distintos personajes documentados. Esto se tradujo en un tipo de cine que responde a un momento en la vida del documental, “un filme del nuevo milenio, fuerte en su tema, ambiguo y complejo en sus personajes” (Ruffinelli 2008, 236). La temática obrera relatada por los propios

protagonistas que al proyectar su subjetividad se vuelven tan ambiguos y complejos como la realidad retratada. Personajes que pudieron pensarse monolíticos, pero que se muestran llenos de fisuras expuestas en su vivencia cotidiana y subjetiva.

Si bien puede reconocerse la participación de los personajes en la construcción narrativa de los documentales, al mismo tiempo es posible que eso prefigure la proyección subjetiva de los realizadores, una “«tendencia al narcisismo» de los documentalistas independientes al buscar retratar sus propias vidas y las de sus familiares” (Ramírez 2010, 51). La subjetividad del realizador expresada en la voz de los personajes. De manera que, documentador y documentado asisten a un momento de tensión y cruce de subjetividades, una relación que es parte de lo que en la actualidad se ha dado en llamar el *giro subjetivo*.

1.3. Documentado(r), una relación de subjetividad y tensiones.

La producción documental recibió en los últimos años el aporte de la subjetividad. Documentados (personajes) y documentadores (realizadores) establecieron relaciones a partir del cruce de sus subjetividades. Los realizadores documentales propiciaron que “sus inquietudes personales y familiares [articularan] algunas de sus películas” (Koza 2015). Esta circunstancia fue posible debido a la espacio-temporalidad compartida entre personajes y realizadores, ya que “los sujetos representados en el documental son personas reales ubicadas en la misma contemporaneidad de los realizadores” (León 2010, 40). Por lo tanto, documentador y documentado comparten espacio-temporalidad y subjetividades en la producción documental latinoamericana.

Una relación que se desarrolla en lo se ha llamado el *giro subjetivo*. Terreno en el cual el objetivo es rastrear las subjetividades de personajes y realizadores. De manera que sea posible perennizarlas en el registro documental. Se trata de articular la subjetividad de los documentados y su experiencia, además de aquello que le pasó al creador-autor (Schlenker 2014, 174). La memoria del documentador proyectada a través del documentado, una tensa relación. En primera instancia habrá que desarrollar este llamado *giro subjetivo*, para luego evidenciar las proyecciones que presenta el realizador desde su subjetividad. Para apuntalar y avanzar en el desarrollo del presente trabajo y haré una primera entrada en torno a la representación del obrero y el planteamiento de 4 casos. *Documentado(r) una relación de subjetividad y tensiones* es

un acápite que expone las bases para avanzar en la revisión de la representación de obreros en el documental latinoamericano. Una representación administrada por las inquietudes y aspiraciones de documentados y documentadores, una serie de subjetividades expresadas en los filmes. En definitiva “lo que le queda ahora al [...] documentalista curiosamente es la subjetividad, [...] que desde su punto de vista genere un documento” (Cubas, 2013).

1.3.1. El giro hacia la subjetividad.

La reflexión personal fue abonando el terreno para que la subjetividad tomara posición en varias de las producciones documentales latinoamericanas. Desde los años 60 la representación de la realidad en el documental estuvo vinculada a la opción social de cambio. Si bien, entre los años 60 y 90 los filmes se caracterizaron por su compromiso social “los documentales recientes ha preferido en cambio, centrarse en mundo privados” (Ramírez 2010 45). Ese acercamiento a los mundos más íntimos viene configurando un nuevo relacionamiento. Las producciones documentales presentan sujetos que reflejan anhelos y aspiraciones personales con una perspectiva social. Es en este terreno donde operan los realizadores, indagando en las esferas más personales de los personajes. El interés del documentador es la historia personal trasmutada al escenario macro de la temática del documental. Las historias mínimas se convierten en una pequeña reproducción de un universo más amplio.

Considerando que “es imposible separar el documental de la subjetividad” (Arias 2010, 52) los filmes exponen las miradas de realizadores y personajes. Si bien el *giro subjetivo* refiere a la capacidad que tiene el nuevo cine para proyectar agendas personales hacia el terreno de la disputa social, la experiencia de un personaje responde a una serie de acontecimientos articulados en una amplia esfera. Un “giro hacia los mundo interiores” (Ramírez 2010, 49) que se traduce en un giro hacia las subjetividades. Cada vez más realizadores y personajes recurren a la subjetividad con el objetivo de potenciar emociones y propiciar inquietud en los espectadores. Si bien la idea tradicional y generalizada considera al documental a cierta distancia del terreno de la ficción, poco a poco esto viene cambiando y el binario realidad-ficción desdibuja su frontera. Al punto en que la subjetividad traspasa la realización documental. No pretendo decir que todo es una ficción ni “es mi intención aquí apostar por una

identidad absoluta que desemboque en afirmar que «lo real» no existe y que, en tanto habitamos ficciones, estamos destinados al reino del subjetivismo” (Arias 2010, 53). Pretendo dejar sentado que la ficción atravesó la producción audiovisual en general. La lectura de la realidad estuvo canalizada a través de una mirada, con una carga subjetiva constante.

Por lo tanto, “se ha abandonado un tratamiento objetivista de la realidad en favor de una mirada que hace foco en la experiencia de los actores sociales y del propio realizador” (Rodríguez 2010 1). El resultado del *giro subjetivo* queda expresado en una serie de historias que, de manera recurrente, utilizan como recurso narrativo la vida personal de los personajes. El manejo por parte de los realizadores evidencia la intención de priorizar el mundo subjetivo del documentado. La intención de reflejar la realidad ha sido cambiada por la de interpretar y ofrecer al espectador una lectura particular, “el carácter de documento de la imagen [ya] no se refiere a una correspondencia directa con lo real” (Arias 2010, 52). Los realizadores terminan proyectando su mirada de lo real con la voz de los personajes.

1.3.2. Documentador proyectado.

El terreno de lo personal aparece en el tratamiento de la realidad, expresado en la producción documental. Los realizadores se interesan por los mundos privados en sus producciones. El *yo* aparece exponiendo reflexiones, inquietudes e intuiciones. En los filmes “surgirían las narraciones de tono más reflexivo e intimista, articuladas desde el «yo»” (Ramírez 2010, 50). Un *yo* que en principio corresponde al personaje retratado, pero que estaría indisolublemente unido al realizador documental. Aun así, la representación sigue siendo “un ejercicio de representación sobre la otredad, jamás sobre la mismidad” (Schlenker 2014, 167). Si bien, se “adopta, desde la esfera privada, diversas estrategias audiovisuales para reflexionar sobre la memoria y su fragilidad” (Ramírez 2010, 46). Los realizadores no asumen la representación desde lo personal, sino que el ejercicio se convierte en una proyección sustentada en la imagen del *Otro*.

Necesariamente el realizador comparte visiones y perspectivas con sus personajes. Recurre a determinados testimonios, porque le ayudan a expresar sus ideas en el documental, “el documentalista compartiría valores y hasta estados de ánimo con los protagonistas de sus films” ” (Remedi 2008, 143). La subjetividad de sus personajes

propicia la suya propia. El realizador encuentra en los personajes el sujeto de proyección que necesita para expresar sus ideas. Las narraciones contienen la voz de los propios protagonistas, pero la decisión acerca de lo que se muestra en el documental sigue siendo del realizador. Si bien la *voz en off* ya no preexiste ni determina a los sujetos representados, las voces de los protagonistas narran su historia y se definen en función de los intereses de quien documenta. La imagen misma del documentador aparece poco y muchas veces ni aparece, “su presencia adquiere la representación de una figura escindida, mostrada de espaldas [...] o sólo como voz tras la cámara que graba, por ejemplo” (Ramírez 2010, 52). Una ausencia que debe ser compensada articulando las voces de los personajes de acuerdo a la necesidad expresiva del realizador.

Esta proyección del documentador se concreta en la definición de recortes de la realidad. El realizador expone su visión a partir de la suma de imágenes y voces que corresponden a los personajes del documental, por intermedio de la tecnología audiovisual, “una mirada de autor que se construye a partir de fuentes visuales originadas de la relación entre cámara y realidad” (Villarroel 2010, 95). Un acumulado de voces e imágenes componen lo que sería el contenido final del filme. Para el caso del obrero en el documental al momento del *giro subjetivo*, los recortes de la realidad reflejaban el interés del realizador. Por lo tanto, la intervención de la subjetividad de personajes y realizador asumen la representación del obrero. El documentador se ocupa de la subjetividad de obreros para lograr un compendio narrativo documental que lo proyecte.

En ese mismo sentido, el realizador recurre a la utilización de referentes de la realidad para articular la narración, ya que “sería difícil realizar un documental sin la participación efectiva de quienes protagonizan la historia” (Remedi 2008, 143). Para hablar de obreros el realizador requerirá de la presencia obrera, para exponer su punto de vista lo hace utilizando la imagen de su referente. Si bien, la mirada que ofrece el realizador responde a sus inquietudes y aspiraciones, el momento que recurre a la voz y subjetividad del representado, proporciona la mirada suya como realizador. Observamos una representación mediada por la voluntad del realizador. El documentador define cada uno de los elementos que forman parte de la producción documental, precisa las voces

que conformarán el mismo, “construye un sujeto del trabajo sobre imágenes y enunciados de sus referentes” (Basso 2007, 138).

En el documental de obreros producido en Latinoamérica existe también una interconexión con las realidades locales. Si la problemática obrera se relaciona con el acontecer de los Estados, “estos documentales hacen visible desde la subjetividad de sus peculiares relatos autobiográficos las interconexiones entre la esfera privada y el pasado reciente que comparte la nación” (Ramírez 2010, 62). La proyección del documentador está atravesada por la subjetividad de sus personajes e interconectada a la realidad local. Nuevamente el contexto aparece en la constitución del documental para propiciar la articulación de relatos y narraciones. De manera que, la representación obrera expresa también una proyección del realizador.

1.3.3. Representación obrera como proyección del documentador.

Retomando la idea de una *ética compartida* (Remedi 2008, 143) en la cual el realizador participa con los protagonistas de sus films cruzando subjetividad, anhelos y valores, en la representación obrera de los documentales se hará evidente esta condición. Así mismo, si consideramos que “la organización de las imágenes no se comprende como un ejercicio de representación fidedigna de lo otro, sino como producción activa del acontecimiento” (Arias 2010, 60). Por lo tanto, *la representación obrera en el documental latinoamericano es una producción activa e intencionada por parte del realizador, el lugar en el que documentado y documentador se relacionan y comparten subjetividades*. Sin embargo, no exenta de relaciones de poder, ya que obedecen “a una forma asimétrica de repartir, a ambos lados de la cámara, el control sobre la representación” (Schlenker 2014, 167).

Sin poner en duda el compromiso de los realizadores, para la reflexión posterior considero “documentales que, al visibilizar ciertas problemáticas, construyen otros valores y significados y que desde una profunda reflexividad política se proponen avanzar sobre el espacio extrafílmico para intervenir sobre la realidad” (Terbeck 2007, 86). Una intervención sobre la realidad que al momento de difusión ya no depende de las intenciones del realizador. De manera que recurriré a 4 documentales que “desarrollan distintas estrategias discursivas para construir un sujeto trabajador que, como se intentará demostrar, es atravesado por la polisemia de significados sociales”

(Basso 2007, 134). Una representación del obrero que responde a múltiples variables que entran en tensión y se expresan en la revisión de los documentales: *Peones* (Eduardo Coutinho, Brasil 2004), *En el hoyo* (Juan Carlos Rulfo, México 2006), *Labranza oculta* (Gabriela Calvache, Ecuador 2010) y *Minerita* (Raúl de la Fuente, Bolivia 2013).

En definitiva, la representación obrera en estos documentales recurre a los testimonios y subjetividades de protagonistas y realizadores ya que “la memoria para ellos parece no ser evidencia de nada, sino más bien una estrategia que permite indagar en el pasado, no como algo estable sino como algo que se va reconfigurando en el presente” (Ramírez 2010, 62). De manera que, la lectura sobre la representación de obreros se inscribe en la actualidad, recurriendo como fuente a los testimonios expresados en documentales.

1.3.4. Una mirada de lo real.

La relación que se establece entre documentado y documentador expone que “la intervención del realizador es inevitable y define directamente el carácter ontológico de la imagen” (Arias 2010, 52). Si el documentalista interviene en el proceso de registro y proyecta sus inquietudes, entonces la representación de obreros en el documental define el carácter mismo del filme. Por lo tanto, las narraciones y subjetividades expresadas en los testimonios exponen la representación obrera. En los documentales “el realizador parece no poder dar cuenta del exterior sino desde su propia subjetividad” (Ramírez 2010, 57). La presencia de los personajes traduce la interpretación de lo real que hace el realizador. La subjetividad se convierte en un elemento fundante en la producción misma del documental.

Los realizadores desempeñan la función de proporcionar interpretaciones de lo que documentan. Su labor se convierte en “un rol importante en la construcción del acontecimiento que registran” (Aprea 2012, 53). La relación entre documentado y documentador permite la construcción narrativa del acontecimiento que es también su propio encuentro. Ofrece una lectura particular que se reproduce y posibilita nuevas interpretaciones. Un continuum dinámico en el que la interpretación ofrecida en el documental, consolida, sostiene y reproduce la mirada del documentalista. De manera que, el registro documental existe a partir de la interpretación expuesta por el realizador.

La subjetividad del documentador produce y reproduce la realidad, a tal punto que “la situación particular registrada en la imagen no habría tenido lugar sin la intervención directa del realizador” (Arias 2010, 51). En referencia al plano de lo representacional y simbólico, no al plano de la materialidad. Por lo tanto, la relación documentador documentado podría pensarse como generadora del hecho en sí. El cruce de subjetividades propicia una mirada de lo real que erige el hecho.

1.4. Representación documental cambiante.

Trabajadores más allá de su destino, reflexivos, organizados, militantes y subjetivos. Un continente atravesado por el dolor y la memoria. Así, el capítulo se ocupó en rastrear una serie de documentales que exponen *la diferencia* en sus narraciones. Personajes con historias que “establecen complejas interconexiones entre la historia nacional y la familiar” (Ramírez 2010, 51). Una corta retrospectiva del documental latinoamericano con énfasis en las subalternidades. De manera que, las historias personales de los protagonistas trasmutan en historias macro de alcance local y regional. Los documentalistas “preferirán las historias mínimas, enfocándose en las repercusiones que éste provocó en la vida del ciudadano común” (Ramírez 2010, 50), un interés por la cotidianidad que se expresó fundamentalmente en las producciones más actuales.

Desde sus inicios el documental se constituyó como el *Otro* en relación a la ficción. Sus narraciones aparecían adscritas al terreno de lo real, lo que lo validaba como evidencia fiel de un acontecimiento. Del cine de exploradores al documental contemporáneo la mirada sobre el *Otro* delimitó el campo de acción de la representación. Los años 60 y 70 estuvieron marcados por la transformación social y eso estuvo presente en la producción documental. Los años 80 la denuncia delimitó la representación de los filmes. En los 90 el continente hizo un ejercicio reflexivo acerca de sus características y particularidades. Es a partir del año 2000 que se puede registrar un giro hacia las subjetividades de realizadores y personajes. Todo esto aparece graficado en la producción documental y en el breve recuento abordado en el presente documento. En definitiva, una producción documental que reflejaba los cambios sociales, políticos y culturales en la región. Además que “configura, sobre todo, ciudades e imaginarios latinoamericanos que nos remiten a una serie de «capas»

heterogéneas de la relación de nuestras naciones con los procesos de modernización siempre en curso. La imagen del cine se constituye como proyección del, mundo” (Salinas 2010, 113). A medida que cambiaba el contexto en la región, la representación en el documental también cambiaba.

Además, el giro subjetivo expresó los anhelos e inquietudes de los realizadores en las narraciones documentales. Una serie de personajes cargados de su emotividad y reflexiones. La cotidianidad convertida en el escenario de representación más inmediato y trasladado al contexto de la problemática macro. La condición de obrero proyectando la subjetividad del realizador. Entonces, realizadores y personajes participaron de la producción documental latinoamericana, cruzando subjetividades para construir representaciones que implican una repercusión social. Un alcance que va más allá de la producción documental y se proyecta al universo simbólico social.

En definitiva, *Documental de la diferencia, obreros documentados* expuso las producciones de la región. Además, propició la idea de que “el documental dejaría de ser entendido como registro de lo real para comprenderse como productor activo de la realidad” (Arias 2010, 52). Lo que respaldó el trabajo de los documentalistas contemporáneos en torno a la representación de la realidad, generando la idea de “la imagen misma como medio y fin; como productora de lo real” (Arias 2010, 56). Para el caso de la representación de obreros, una serie de miradas que se producen y reproducen en torno a la representación del *Otro*. Por lo tanto, a continuación revisaré *La complejidad del obrero y su representación* en el sistema mundo moderno, a partir de la exploración de los 4 documentales ya mencionados.

Capítulo dos.

Representación de obreros, una revisión [de]sde las subjetividades.

Cuando pienso en el obrero un recuerdo me asalta. Viene a mi memoria la vez que durante una grabación, al terminar de filmar, el personaje se acercó a la cámara y miró su imagen. Aquel trabajador a quien yo había decidido filmar me pidió volver a grabar porque no le gustaba lo que veía. Después de cuatro intentos y un acuerdo mutuo, quedó conforme con la grabación. Como si la hubiera registrado con otra cámara, recuerdo esa escena en la que obrero y realizador serían los personajes. Un instante en el que *documentado* y *documentador* se relacionan en torno a la representación del obrero. Después de esa experiencia reflexioné acerca del complejo terreno de la representación. El obrero con unas subjetividades y el realizador con otras, el documentado poniendo la voz y el documentador proyectándose en ella. Por lo tanto, intentaré caracterizar aquella subjetividad impresa en la representación del obrero, a partir de la revisión de los documentales *En el hoyo*¹⁰, *Peones*¹¹, *Labranza oculta*¹² y *Minerita*¹³.

Considerando estos documentales como una muestra representativa de la producción documental latinoamericana, que toma como eje para sus narraciones a los obreros, los articularé alrededor de 3 variables: clase, etnia y género, como categorías en las que se expresan ciertas tensiones con la modernidad. Si bien es la representación del obrero lo que cubre a toda la reflexión, me inquieta conocer ¿qué subjetividades son las que lo convierten en sujeto de interés para las producciones documentales? Así también, sugerir qué caracteriza a la representación del obrero, dentro del llamado *giro subjetivo* en la producción documental latinoamericana, ya que “las transformaciones sobre las prácticas [...] se ven directamente implicadas por los giros subjetivos que un espacio social determinado comporta” (Foglia 2013, 46). En definitiva, analizar la representación del obrero en los documentales mencionados.

¹⁰ Ver anexos, ficha técnica 1.

¹¹ Ver anexos, ficha técnica 2.

¹² Ver anexos, ficha técnica 3.

¹³ Ver anexos, ficha técnica 4.

Para emprender en esta tarea, propongo abordar la temática considerando 3 ejes: *narrativas del yo, lugar del Otro, y autor como personaje*¹⁴. A lo largo del capítulo estas categorías serán rastreadas en cada uno de los documentales propuestos, por lo que se repetirán en cada audiovisual con las particularidades respectivas. La estructura del presente apartado recoge las reflexiones generadas de la revisión de cada documental, articuladas a cada una de las variables sugeridas, respectivamente en cada subcapítulo: *En el hoyo* discurre acerca de la clase, *Labranza oculta* recurre a lo étnico para articular la reflexión y del tema de género se valen *Mineritas* y *Peones*. Un orden que no limita el cruce entre variables de los subcapítulos, simplemente apela a esta organización con fines netamente descriptivos. Además, la estructura está organizada para facilitar el reconocimiento de las categorías en los documentales propuestos.

En lo que se refiere a las *narrativas del yo*, los documentales analizados exponen varias formas en las que se expresan estas narrativas. Testimonio en primera persona, recuerdo, experiencia y memoria son algunos de los recursos presentes en los documentales. Considerando que los filmes “no sólo recurre[n] al relato sino que no puede[n] prescindir de él [...] ofreciendo una «línea de tiempo» consolidada en sus nudos y desenlaces” (Sarlo 2005, 15), la propuesta es revisar los múltiples recursos en los que se expresan las *narrativas del yo*, en momentos específicos del desarrollo de los documentales. Así mismo, debido a que “la narrativa subjetiva del pasado adquirió un lugar destacado” (Valenzuela 2011) las voces de los personajes cobran relevancia en la producción documental, y son consideradas con ese antecedente como fuentes directas de información. Para esta revisión de las *narrativas del yo* se consideran *afirmación por indicio previo* y *reflejo por narración inmersa*, como dos variables que sugieren los roles y la forma de asumirlos en los documentales.

El *lugar del Otro* dentro del *giro subjetivo* consolida la idea de ubicación específica de los personajes, el mismo que puede ser *asumido* o *asignado*. Dos dimensiones que sirven para valorar la ubicación de personajes y realizadores en los filmes. Cada uno de los obreros que aparecen en los documentales cumple un rol definido. Los sujetos “marginales, que habrían sido relativamente ignorados en otros modos de la narración del pasado” (Sarlo 2005, 19) aparecen y son considerados en

¹⁴ Ejes recogidos de la propuesta planteada por Valeria Valenzuela en su texto *Giro subjetivo en el documental latinoamericano* (Valenzuela 2011).

estos filmes. De la mano de su aparecimiento viene la fijación en un lugar, debido a que el papel interpretado en los documentales está determinado por la subjetividad del realizador. Esto conlleva a la asunción de dicho lugar por parte del personaje, ante lo cual es necesario también tomar en cuenta, que si bien “posar es respetarse y exigir respeto” (Bordieu 2003, 143), la puesta en escena de los personajes puede propiciar también la reproducción de una representación estereotipada. Los obreros de los documentales revisados son tales, en la medida que el realizador así lo considere, y los roles que desempeñen en el audiovisual son los expuestos y allí quedarán fijados. El cuerpo presente de los obreros “ha devuelto la confianza a una primera persona que narra su vida” (Valenzuela 2011). Por lo tanto, el *lugar del Otro* restituye la credibilidad del testimonio expresado por los obreros documentados.

El *autor como personaje* sugiere la presencia compartida en el documental. No se refiere únicamente a la aparición explícita del realizador, sino a la posibilidad de proyectar su subjetividad a través de los personajes. Sugiero considerar dos variables para esta revisión, *actuación desde la experiencia* y *subjetividades circundantes*, ya que permiten pensar la autoría como un espacio en negociación, y la autoría como un terreno que va más allá de lo formal. De manera que, “el autor se desplaza hacia el centro del relato, para elaborar un discurso desde la experiencia testimonial” (Valenzuela 2011), lo que le permite formar parte de su producción documental. En los filmes analizados esa presencia permea las *narrativas del yo*, y escapa en ciertas secuencias con referencias explícitas a los documentalistas. Los realizadores de los audiovisuales analizados intervienen en el desarrollo de los mismos, su presencia los ubica dentro de los filmes y proyecta su subjetividad. Si bien, los personajes relatan su experiencia y vivencias personales, éstas son parte de un entramado social, por lo tanto, responden a contextos de producción en los que también está inmerso el realizador. Aunque los obreros de los documentales revisados hablan de sus experiencias, las mismas no se ubican únicamente en el recuerdo y la memoria. Se refieren también al proceso y desarrollo del documental, en donde realizador y obrero son personajes.

Cada uno de los ejes propuestos expresan la articulación de la subjetividad en el documental. Por lo tanto, en los filmes analizados se considerarán dichos ejes y las características con las que se expresa el *giro subjetivo*. En el documental *En el hoyo* son obreros de la construcción quienes narran la historia. Testimonios, recuerdos y

reflexiones personales abordan la temática del crecimiento urbano, cuentan la historia de los obreros que participan en la construcción de un puente vehicular en la ciudad de México. Se grafica a los obreros más allá del espacio laboral adentrándose en su cotidianidad. El realizador comparte sus inquietudes frente al desarrollo de la modernidad a través de los personajes. Un documental que muestra el tema de clase y su participación en este contexto. Así también, *Labranza oculta* expone un grupo de trabajadores de la construcción, albañiles, migrantes, indígenas con limitados estudios formales, encargados de la reconstrucción de la ciudad y expulsados por la historia. El documental cuenta la historia de la urbe que dejó de lado las voces de quienes originalmente la habitaron. Un relato que tensiona la cotidianidad de los personajes con el proyecto moderno de la urbe. Finalmente, *Peones y Minerita*, exponen el rol de la mujer, sus inquietudes y aspiraciones en medio de un contexto que busca convertirlas en un engranaje más del proyecto moderno. Mujeres con agencia o víctimas, mostrando lo que el realizador considera relevante para narrar la historia de su participación en la sociedad. *Peones* es un documental acerca de un grupo de trabajadores metalúrgicos, sus memorias y recuerdos sobre lo que fue su participación política pasada. *Minerita* es la historia de un grupo de mujeres y su vida en torno al trabajo en la mina.

En definitiva, *Representación de obreros, una revisión [de]sde la subjetividad*, es un apartado que analiza un grupo social específico. Obreros y obreras retratados por sus propias voces. Una propuesta de análisis que tensiona la subjetividad expresada en la producción documental, caracterizando de manera específica las particularidades del llamado *giro subjetivo*. Este análisis no pretende ser una receta, sino una descripción personal desde un punto de vista particular en medio de un camino de aprendizajes. Una reflexión marcada por mi subjetividad, de la misma manera que los documentales propuestos. Quizá una deuda pendiente con aquel obrero que pidió mirar su imagen en la cámara que lo acababa de filmar.

2.1. La vida en edificar la urbe, modernidad que pide cuerpos: *En el hoyo*.

En el hoyo

EXT. CALLE / NOCHE (00:23:05)

Un grupo forense acaba de recoger un cadáver. En la acera, una gorra y un par de zapatos entre escombros. Un piquete de obreros limpia la vía en medio de la noche. Las luces de un camión y el polvo dibujan las siluetas de los trabajadores que barren tras la bruma.

NATIVIDAD¹⁵

(voz en off - reflexiva)

Cada tramo de todo eso donde van las columnas más pesadas que están aquí, debió de quedar alguien para que eso no se vaya a caer. Sé que a lo mejor me pudo haber pasado a mí.

Al documental *En el hoyo* de Juan Carlos Rulfo se lo concibió desde un acercamiento distinto al *Otro*, según el realizador “hay una manera de aproximarse a la gente de una forma un poco más juguetona, para que de ellos salga otra cosa que tal vez no estamos muy acostumbrados a ver” (Rulfo 2006). En el filme se observa un grupo de obreros narrando sus experiencias, inquietudes y expectativas. Se intercalan testimonios e imágenes que muestran la construcción de un puente vehicular. Largometraje documental de 84 minutos producido en México, un país que recurrió a las vías aéreas como solución al problema del tráfico urbano¹⁶. Si bien, el eje narrativo del documental es la construcción del puente, son las subjetividades las que estructuran la representación del obrero.

Las precarias condiciones del trabajo de los obreros no son el eje de las reflexiones. Los personajes hablan de amor, política, vida y muerte, inquietudes personales que los remiten a sus memorias más íntimas. Sin embargo, en las imágenes se puede observar las circunstancias que acompañan a Isabel, José, Agustín, Carmen, Natividad, Pedro, Vicencio, Alejandro, Salvador e Isahín en sus actividades. Por lo tanto, la principal consideración es la subjetividad expresada en sus voces. En ese sentido el documental será revisado a partir de varias secuencias, agrupadas en función de los ejes propuestos para el análisis de la representación del obrero: lo narrativo, la autoría y el lugar. Cada uno de los cuales supone una interpretación del papel del *Otro* en el filme, en este caso, del obrero. Un trabajador que en ocasiones se convierte en tributo, como lo menciona Natividad “no se puede ir en limpio una obra así de grande, a fuerzas tiene que llevarse a alguien, no a alguien sino a muchos, y todavía lo que falta”. Obreros que edifican la ciudad mientras cuentan su vida y la pierden a tiempo que la modernidad avanza.

¹⁵ Natividad Sánchez Montes, personaje del documental *En el hoyo*.

¹⁶ Según datos del Banco Mundial para el año 2000 México contaba con 18, 066 millones de habitantes en su área urbana, siendo a nivel mundial la segunda ciudad en población.

2.1.1. Relato personal e intransferible.

La importancia de la narración en primera persona responde a “una valoración mayor de historias narradas a través de personajes, o sea, de una experiencia individual que se expresa a través de la palabra filmada” (Valenzuela 2011). En general, el documental *En el hoyo* jerarquiza la narración personal, cada uno de los personajes cuenta sus propias historias. Repasan memorias individuales trasmutadas hacia lo colectivo en una evidente ponderación del relato personal en lo narrativo. A lo largo de todo el documental se observa esta característica, todos los personajes hablan en primera persona (singular o plural) interpelando a un interlocutor presente. Por lo tanto, se evidencia una “revaloración de la primera persona como punto de vista, [por consiguiente] la reivindicación de una dimensión subjetiva” (Sarlo 2005, 21).

Uno a uno los personajes se presentan ante la cámara, mencionan nombre, actividad y apodo. Además, a cada uno le preexiste una reflexión personal acerca de su condición, Isabel: “yo soy una gente muy limpia, una gente muy reconocida”, José: “ando desilusionado, pero a ratos se me quita [...] me dedico a todo menos a nada [...] menos de puto, porque eso ya es bajarme mucho”. En ambas reflexiones se expresa la réplica a una condición, dando lugar a una *afirmación por indicio previo*. En el primer caso una condición de aseo, y en el segundo, aquel lugar en el que te ubica la clase social. Si bien, las reflexiones de los personajes están ahí porque así lo decidió el realizador. Las mismas hacen evidente una noción de lo que representa o no al obrero.

Así también, los protagonistas son movidos de la construcción a espacios personales con el fin de obtener narraciones íntimas. En una secuencia Vicencio aparece en un plano medio con su ropa de trabajo, en el siguiente vestido de vaquero en medio de lo que parece ser un rodeo. Menciona que su idea era trabajar hasta los 32 años y de ahí irse al rancho a cuidar vacas. Isahín sugiere que es mejor trabajar en la ciudad que en el campo, aparecen sus padres en un par de tomas, y la secuencia se cierra con él frente a una huerta. Salvador conduce una camioneta en medio del campo e invita a entrar a su casa. Permite una entrada a su espacio familiar y recuerda alguna anécdota con su pareja. Las narraciones propician el acercamiento emocional, incluso la proyección con los personajes, inquietudes y recuerdos personales que facilitan la proximidad, favoreciendo cierto *reflejo por narración inmersa*.

Estas *narraciones del Yo* permiten ver el valor de esa primera persona. Los personajes consienten ese acceso y el realizador lo muestra porque considera que aquellas experiencias tienen valor expositivo. Por lo tanto, los testimonios demuestran “el potencial de la primera persona para reconstruir la experiencia y las dudas” (Sarlo 2005, 163), en definitiva una subjetividad que solamente puede ser resultado de una historia personal e intransferible.

2.1.2. Autores de su existencia.

Al pensar en la autoría de *En el hoyo* difícilmente se puede separar a los personajes del realizador. En lo formal es evidente que cumplen distintos roles, pero comparten el plano de la subjetividad. Considerando que en el *giro subjetivo* “el autor se desplaza hacia el centro del relato, para elaborar un discurso desde la experiencia testimonial; experiencia que acontece tanto en relación a sus vivencias en el mundo histórico como en relación al proceso de realización del filme” (Valenzuela 2011). Por un lado están los obreros como autores del documental, pero por el otro está un realizador presente en el mismo, los unos con su experiencia vivencial, el documentador con su experiencia durante la producción del filme.

En primera instancia la autoría corresponde a los trabajadores de la construcción. Son los personajes quienes dan vida al documental, el mismo no sería posible sin su presencia. Las subjetividades obreras dan forma al filme, debido a que los personajes asumen el protagonismo y autoría, son sus historias las expuestas en los filmes. En ciertas secuencias se observa a los personajes reconociendo su importancia frente a la cámara y al resto de sus compañeros. Para hablar de los obreros están ellos interpretando su papel, una *actuación desde la experiencia*. Son autores de la representación de su propia existencia, interpretan el guión cotidiano de su vida. Una puesta en escena desde la cotidianidad como base de la historia graficada en el filme, quizá podría pensarse que “posar es mostrarse en una postura que se supone no es «natural»” (Bordieu 2003, 143), pero para los obreros es la oportunidad que tienen para exponer su experiencia sin artificios de por medio.

Por otro lado, la autoría reside en el realizador que también aparece como personaje en el filme. Los obreros constantemente se dirigen al “güero” y lo reconocen como parte del documental. Isabel repregunta en medio de una reflexión “en el amor...

bien, todo bien... y usted”. Las referencias al documentador son explícitas y permanentes, evidencian que existe relación establecida con los personajes. La línea que separa al autor de los personajes se borra con frecuencia. Una frontera desdibujada por las *subjetividades circundantes*. Un autor que vuelca sus inquietudes en las reflexiones de los protagonistas. Unos personajes que lo identifican y le permiten entrar en la narración.

En definitiva, la autoría *En el hoyo* transita de los personajes al realizador y viceversa. Cada uno de los protagonistas es el autor de su vida y del papel que desempeña en el documental, construyendo una autoría en doble vía. Autores y personajes entran y salen de sus recuerdos para transitar en la realización del filme. El centro del relato es compartido por autores y personajes en función de la narración de filme.

2.1.3. El lugar para la puesta en escena.

El lugar que ocupa el *Otro* dentro de la narración está constituido en dos terrenos, uno *asignado* y otro *asumido*. *En el hoyo* expone que el lugar del obrero es establecido por el realizador y ocupado por los personajes. En una relación de correspondencia y complementariedad entre las dos perspectivas. Si hay un obrero asignado como tal, la asunción de su rol devuelve una representación que propicia una nueva representación. Una relación en la que asignar y asumir se corresponden y complementan.

Cuando el realizador decide exponer obreros en su filme, hay un ejercicio mediante el cual define y determina una representación de obreros. En el documental hay una serie de referencias visuales al lugar ocupado por los trabajadores. Esto se evidencia principalmente en primeros planos hacia ciertos detalles de los obreros. Zapatos sucios, ropa raída, rostros, manos, herramientas, varillas, se pueden ver en los planos que fijan una imagen seccionada del obrero. Así también, la relevancia y sección de ciertas palabras, como una muestra de lo que el realizador considera característico del obrero. Tanto en lo visual como en lo auditivo lo que caracteriza a esta *asignación* es el recorte. Esto se observa de manera más clara al final del documental, donde aparecen una serie de palabras y frases cortas.

Así también, hay un lugar que es asumido por el obrero. Se adjudican una noción recibida dentro de un contexto cultural y entregan esa representación a la cámara. Los obreros asimilan el modelo y lo reproducen en su entorno. Esto se observa en los diálogos de los personajes, entre ellos se adjudican características de lo que presuponen es el obrero. Un *deber ser* de la representación que es reproducida al interno de los personajes del documental. El lugar *asumido* permite cierta comodidad en el desempeño del papel protagonizado en el filme. Se aprende por imitación y se reproduce por aceptación.

Estos obreros a los que les asignan unas características y asumen su representación, configuran un proceso de construcción y ocupación de un lugar. Se propician las condiciones para asumir “la identidad del sujeto representado como verdadera” (Vargas 2013, 116). Esto es posible debido a que los personajes ponen en escena su vida, una escenificación del *lugar del Otro*. Una simulación donde las características de los personajes están determinadas por el realizador, pero también son asumidas por ellos mismos. Por lo tanto, este espacio de *asignación* y *asunción*, podría convertirse en tierra fértil para el desarrollo de una representación estereotipada del obrero.

2.1.4. Obreros, cuerpos para la urbe.

Una vez revisado el documental *En el hoyo*, se vislumbra la importancia que adquiere la subjetividad en la representación del obrero. Existe una condición de clase que define el rol de los personajes en el filme, pero también están presentes las determinaciones que los delimitan. Obreros relatando su existencia, autorías que confluyen en el centro de la narración y un lugar asignado son los ejes que ubico para reconocer el *giro subjetivo* en el documental. Así mismo, esta serie de subjetividades entran en tensión con la modernidad. La disputa campo ciudad, la idea de desarrollo urbano y el lugar periférico asignado a los personajes.

Los testimonios de los obreros se refieren a espacios por fuera de lo meramente laboral, sus recuerdos se ubican en una memoria personal que reflexiona aspectos de la vida cotidiana. Hablan en primera persona exponiendo sus palabras con convicción, “no ofrecen un sistema de hipótesis sino certezas” (Sarlo 2005, 16). El recurso de la primera persona les permite manejar confiados la palabra, sus verdades surgen de la práctica y la

experiencia. Las temáticas que abordan los personajes son cuestionadas desde intuiciones personales. Esa narración individual presentada como una certeza se ocupa de reflexiones que cuestionan un sistema aún más grande. Interpelaciones hacia lo macro por medio de la reflexión micro, hablan de su cotidianidad y lo proyectan hacia los problemas sociales de los que son parte. Así también, la autoría se sirve de los personajes y el realizador para conferir de subjetividad al documental. Documentados y documentador llevan la reflexión de la representación obrera al centro del filme. Por último, aquel lugar que corresponde a lo concebido como obrero aparece *En el hoyo*. Grupos humanos edificando ciudades, ocultos, escondidos bajo tierra, mientras el ritmo de la modernidad avanza.

En una secuencia se observa a los obreros emergiendo del fondo de un hueco elevados por una pala mecánica, utilizan una excavadora como ascensor. Escalan del fondo de la tierra hacia la urbe utilizando de distinta manera la herramienta moderna. Quizá este sea el sentido mismo de la representación obrera *En el hoyo*, la utilización distinta de las herramientas, la fractura a la convención. La reutilización de los recursos representacionales expuestos en el presente apartado, *narrativa, autoría y lugar*. Obreros hablando en primera persona siempre y cuando los temas sean de su interés. Trabajadores repreguntando al realizador para equilibrar el proceso de producción. Dispuestos a ubicarse en el lugar conferido para una clase social, edificando una ciudad que les pertenece pero no les interesa poseer.

Finalmente, José mencionó que “ya se va viendo bonito aquí, lo malo que nunca me voy a venir a estrenar este pinche puente porque no llego ni a bicicleta”. Obreros encargados de construir una modernidad que los deja en el lugar signado por la representación, la periferia. Cuando al inicio del documental aparece un cuerpo en el fondo de un hoyo, el presagio de Natividad se torna profético. Las almas de los obreros vendidas (representadas) para saldar los costos que la modernidad exige.

En el hoyo

EXT. CALLE / NOCHE (00:37:36)

Una mujer ubica señales de tránsito para desviar los autos. Fuma un cigarrillo mientras observa. Un par de obreros dejan la obra, caminan entre las luces de los autos y el polvo de la calle. Un grupo de hombres cierran el tráfico vehicular para dar paso a un convoy con material para la construcción.

NATIVIDAD

(voz en off - reflexiva)

El dueño de esto debió de tener un pacto con el diablo, y el diablo le pide almas. Mucha gente que se ha muerto, y es por eso. Muchos de mis compañeros los han visto, y ellos ya están muertos. Porque andan penando aquí mismo en el periférico. Esas almas no se fueron tranquilas. Esas almas prácticamente las vendieron.

2.2. Un obrero entregado, el engranaje moderno: *Labranza oculta*.

Labranza oculta

EXT. PLAZA / DÍA (00:01:42)

Un grupo de personas reunidas en torno a la cámara. Escuchan hablar a un adulto mayor que responde a las inquietudes de la documentalista.

PERSONAJE - HOMBRE 80 AÑOS O MÁS

(Reflexivo - eufórico)

El pueblo que está aquí, es lo que labra el bienestar de la patria, el engrandecimiento de la patria, estos hombres que están aquí alrededor trabajan, sudan y ganan el pan con el sudor de la frente, esto es historia.

Hay dos determinaciones en el testimonio de aquel personaje que habla en medio de la plaza: el bienestar de la patria y el trabajo como un gran esfuerzo. *Labranza oculta* es un documental que reliva las voces de los obreros y “construye su relato [...] a través de las personas que no han sido tomadas en cuenta por la historia”¹⁷. Articula su narración alrededor de la urbanidad y los múltiples cambios en una ciudad. Si bien, aquellas determinaciones iniciales propician el cauce del documental, las mismas posiblemente fijarían cierta representación de los obreros. Gabriela Calvache recoge los testimonios de un grupo de albañiles y los convierte en protagonistas de una historia no oficial. A través de sus voces interpela a una ciudad que los dejó al margen. De acuerdo a la realizadora “a lo largo de los siglos muchos de los historiadores y cronistas se refieren a los indígenas trabajadores como una masa anónima”. El documental recurre a la voz del *Otro*, para reivindicar lo que considera su lugar en la historia.

Una producción documental de 65 minutos, realizada dentro de una casa colonial en proceso de restauración en el centro histórico de Quito. Una urbe forjada sobre

¹⁷ Texto extraído de la ficha de la película, archivo personal recibido vía correo electrónico.

cimientos de alguna cultura indígena al igual que otras ciudades latinoamericanas, resultado de procesos migratorios del campo a la ciudad. Considerando que para “el año 1950, la población urbana del país representaba el 28,5% del total; [para el año 2010] la población urbana se incrementó en 34 puntos porcentuales, es decir el 62,8% de la población se concentra en las ciudades grandes y medianas”¹⁸. *Labranza oculta* está narrada por obreros migrantes que desarrollan actividades vinculadas a la construcción. En palabras de Segundo Caiza, guachimán en *Labranza oculta*, “como por el trabajo toca migrar yo vengo desde provincia ques Chimborazo, mi cantón que se llama Guamote, de ahí vengo para acá, para buscar un futuro mejor para nosotros” (Calvache, 2010). Una migración que llega expectante a trabajar en los centros *modernos*.

Un grupo de trabajadores contando sus experiencias y aspiraciones: Segundo, Luis, Felipe, Gustavo y Julio. Un documental que aborda el crecimiento urbano desde la subjetividad de los protagonistas. Narraciones desde los personajes con la incidencia directa de la realizadora. Albañiles relatando en primera persona, una realizadora participando del documental y un lugar propuesto para los obreros. En definitiva, *Labranza oculta* propicia la reflexión en torno a los 3 ejes planteados (*narrativa, autoría y lugar*) para la representación del obrero dentro del *giro subjetivo*. Una representación que tensiona la modernidad de una ciudad que brega por su expansión. Como ya lo planteaba uno de los personajes, ubicando al obrero entre el bienestar de la patria y el denodado trabajo.

2.2.1. Narración en primera persona.

El sujeto adquiere relevancia a lo largo de todo el filme. Los obreros relatan su existencia, aspiraciones y reflexiones. Si bien hay una voz en off que conduce el relato histórico del filme, los personajes narran en primera persona su experiencia y cotidianidad. Evidentemente la intención de *Labranza oculta* es posicionar al *Otro* como sujeto principal en el documental. Tomando en cuenta que “en la modernidad tardía un resurgimiento del sujeto como identidad singular se transforma en una hegemonía, principalmente en el campo de los medios audiovisuales” (Valenzuela

¹⁸ Nota publicada en Diario el Telégrafo en base al Séptimo censo de población y vivienda 2010, Instituto Nacional de Estadística y Censos (INEC).

2011). En este caso esa relevancia queda expresada en la participación narrativa de los personajes.

Las voces de los actores se presentan calificadas para hablar de su propia realidad, convirtiendo cada palabra enunciada en primera persona en una verdad. Por lo tanto cuando los personajes reflexionan respecto a su situación, afirman una condición al negar otra. Segundo, al referirse a su hijo niega su propia condición, “él, que siga avanzando en el estudio, ojalá que él no sea, ya no quiero que sea como uno”. En el sistema representacional la condición de obrero es resistida por los mismos obreros. Así también, Luis Condo, el oficial menciona, “no me gustaría seguir trabajando en la construcción, por algo estoy estudiando y quiero salir adelante” (Calvache, 2010). La *afirmación por indicio previo* reafirma la representación del obrero a partir de su negación.

Los personajes relatan aspectos de su vida íntima, hablan de sus familias, de sus hijos, padres, hermanos. Este aspecto viabiliza el reflejo en la subjetividad de los obreros, debido a una narración desde un plano personal. Los anhelos que tienen para sus hijos, algún recuerdo de su provincia guardado en la memoria y una que otra mención hacia sus hermanos. El *reflejo por narración inmersa* expone la subjetividad del personaje, la trasmuta y proyecta. Cuando el relato íntimo de Luis Felipe Chuli, chaupi de la obra cuenta “nuestros padres eran pobres, entonces en verdad no nos hizo estudiar, solo la escuela [...] yo estaba en conservatorio dos años [...] estudié pero no puse empeño me faltaba tiempo en verdaderamente, para ser un artista de esos hay que tener tiempo y dedicación” (Calvache, 2010), su subjetividad expresa un relato que refleja una realidad que representa a la de muchos otros.

De manera que, los personajes en *Labranza oculta* narran sus historias de vida, lo hacen desde el lugar del *Yo*, la realizadora utiliza ese recurso reconociendo en ellos al *Otro*. Un elemento que da relevancia al papel del sujeto que narra su vida en primera persona. Un grupo de obreros que parte de un sujeto individual y amplía su representación hacia un sujeto colectivo.

2.2.2. La coexistencia autor - personaje.

Como ya lo había considerado, personajes y autoría en el *giro subjetivo* entran en tensión y lo expresan en el terreno de la representación. En *Labranza oculta* esta

relación administra la presencia y los roles de los participantes del filme. Si bien “a partir del momento en que se evidencia la cámara, el autor y la representación en sí, los artificios de esta puesta en escena son desenmascarados” (Valenzuela 2011), en el documental se observa a un grupo de personajes interpretando un papel a partir de su experiencia, además una voz en off¹⁹ que narra y pregunta. *Actuación desde la experiencia y subjetividades contiguas* son nuevamente el resultado de este relacionamiento. Para el caso de este filme con una narradora que relata en tercera persona.

El documental arranca con una serie de voces que explican ciertos detalles del oficio de la construcción. Los obreros cuestionan varias mezclas establecidas y comparten su conocimiento empírico. Quién más que ellos como autores para contar lo que han aprendido durante su vida. Su participación en el filme les permite desarrollar la puesta en escena de sus vidas, *actuar desde la experiencia*. Consciente del rol de su trabajo, Luis Gustavo Túqueres albañil en el filme, en referencia a la construcción que realizan advierte que “esto que hicimos nosotros más adelante va a quedar en la historia”. El tránsito entre autoría y personajes propicia la trascendencia, debido a que en el terreno de la experiencia cotidiana el personaje lleva ventaja.

La voz que narra es la misma que pregunta en el filme. Hay una participación expresa de la realizadora, lo que da como resultado una subjetividad presente y en diálogo con las de los personajes. Si bien se percibe cierta distancia entre personajes y realizadora, eso no dilata las *subjetividades circundantes*, lo que se expresa en las búsquedas de la documentalista. La autoría formal del filme reside en la realizadora, la misma que en ciertos momentos participa como personaje con sus preguntas. Una presencia constante que no sólo se limita a la voz en off, sino que expresa claramente sus intenciones cuando interviene con ciertas inquietudes.

Autores de sus propias documentaciones, personaje de su propio filme. Así, documentados y documentadora se encuentran en medio de esta producción audiovisual. Subjetividades que los mueven en función de las necesidades narrativas del filme. Por lo tanto, el *autor como personaje* propicia la relación entre los diferentes actores del proceso fílmico. Más allá de producto final, lo evidencia como el resultado

¹⁹ Locución de la realizadora.

del cruce de subjetividades latentes en el filme. Un intercambio de roles en el cual autores o actores coexisten únicamente para relatar la historia.

2.2.3. El riesgo de tomar posición.

Determinación y arrogación, dos de las maneras constituyentes para ubicar el lugar del *Otro* en *Labranza oculta*. La representación de los obreros en el filme evidentemente está atravesada por procesos de ubicación, debido a una constante producción y reproducción de sentidos. Lo que apuntala los marcos dentro de los cuales aparecerá una determinada representación, ya que “reconocemos que dichos sentidos son dinámicos [...] se actualizan de manera constante junto con las subjetividades” (Foglia 2013, 47). Por lo tanto, el lugar para los obreros será definido por los sentidos, sean estos *asignados* o *asumidos*.

El lugar asignado para el obrero en el documental está del lado del esfuerzo, el *sudor de la frente* y del *engrandecimiento de la patria*. Esa es la reflexión inicial con la que arranca el filme. Parecería que el lugar del obrero se encuentra tan venido a menos, que es necesario enaltecer su rol a nivel de una responsabilidad patriótica. Así también, la idea de la entrega al trabajo parece una trampa que la modernidad impone para asegurar su proyecto. De manera que el obrero queda ubicado entre la entrega y la responsabilidad. Sin embargo, las imágenes mostradas en el documental evidencian un obrero lleno de matices. Un trabajador con opciones y agencia que no necesariamente está determinado por la *designación*.

Pese a ese destino el obrero tiene también su propia condena. Se ubica de acuerdo al sistema representacional del que es parte. Segundo comenta “yo soy hijo de un indígena, de mi padre indígena, de mi madre indígena, a veces *longuean* también, pero como dicen los mayores queda en la lengua de ellos [...] con el trabajo, con el arte que llevamos nosotros, no creo que molestamos a la gente blanca”. Claramente el personaje define su posición a distancia de un mundo que lo expulsa. Un autoexilio que se somete al régimen de representación impuesto. No pretendo decir que el obrero es víctima de una condena, sino más bien que en un ejercicio de *asunción* decide ubicarse ahí.

En una secuencia se observa a Julio²⁰ junto a un grupo de arquitectos. Más allá de la *asunción* o la *designación*, los planos en varias ocasiones dejan ver al obrero por

²⁰ Julio Ambas, maestro mayor en *Labranza oculta*.

fuera del grupo. La realizadora increpa a Julio por no participar de la discusión que se desarrolla entre los arquitectos, a lo que él responde “nunca intervenimos los maestros, siempre intervienen son los duros”. En el sistema de representación *El lugar del Otro* es un espacio de constante riesgo. Si es *impuesto* el *Otro* se convierte en víctima, y si decide *ubicarse* por fuera es increpado por su decisión.

2.2.4. Migrantes al centro, un rol para la modernidad.

El tránsito del campo a la ciudad define la representación del obrero en *Labranza oculta*. Un grupo de trabajadores marcado por su condición étnica además de su condición de clase, se muestra inmerso en el entramado de relaciones simbólicas presentes en la modernidad. Las mismas que no se limitan únicamente a la representación en pantalla, sino que remiten a “un fenómeno que desborda el campo específico del cine y que habla de un complejo entramado de relaciones de representación, etnicidad y poder que giran en torno a la imagen del subalterno” (León 2010, 30). Indígenas migrantes en una ciudad que los incorpora al motor del desarrollo moderno. Inscripción que trae consigo una serie de representaciones mediadas por la producción de sentidos. Al ser parte de todo un sistema, el documental reproduce esas representaciones aún con las voces de los protagonistas.

Dentro del *giro subjetivo* vemos que las representaciones en *Labranza oculta* están caracterizadas por las narrativas personales de los actores del filme. Además, la autoría cambia y se mueve entre los obreros y la realizadora. Así también, el lugar para la representación de obreros es posible por un consentimiento o una imposición. En definitiva, los ejes planteados para la revisión de la representación del obrero en el documental latinoamericano, se expresan en el documental con éstas características. *Narrativas del yo, autor como personaje y el lugar del otro*, son una pequeña muestra de todo un entramado de representaciones expresadas en el filme.

Dentro del marco de la modernidad los albañiles del documental aparecen para relacionarse y lidiar con sus propias representaciones. Si bien, son indígenas migrantes que decidieron poblar el centro, fue su condición étnica la que determinó el rol a cumplir en la ciudad. Llegaron y encontraron un sistema de representaciones que fue asimilado. Así también, en la revisión de *Labranza oculta* puede verse que su condición de subalternidad definió su rol en el filme. Pese al intento de ubicar en su actividad

laboral el gran esfuerzo y el compromiso con la patria. Pareciera que ese condicionamiento pretende ubicarlos como orgullosos engranajes del sistema moderno. Mano de obra encargada de restaurar una ciudad que incluye al *Otro* en función de su proyecto moderno.

Labranza oculta

EXT. CALLE / DÍA (00:15:58)

Plano general de la fachada de una estropeada y vieja casa. Unos palos soportan el peso de una desgastada pared. Una mujer cruza la calle. Primeros planos del deteriorado inmueble colonial.

VOZ EN OFF - REALIZADORA / NARRADORA

(Reflexiva)

Las casas coloniales de patio central y estilo español ya no eran atractivas. Se devaluaron y fueron habitadas por miles de migrantes de provincia. Muchos de ellos llegaron a la capital como albañiles de las construcciones modernas de Quito.

2.3. Obreras, entre la clase y el género: *Peones* y *Minerita*.

Peones

INT. CASA / DÍA (00:00:50)

La cámara recorre las calles. Llega a una casa y una mujer abre la puerta. Primer plano del rostro de Socorro. Sus ojos brillan al tiempo que narra un recuerdo frente a la cámara. El plano se abre y al fondo se puede ver una mesa, una silla, en lo que parece ser una cocina.

SOCORRO²¹

(Relajada)

Cuando oí hablar de las huelgas, pensé: ¡Mi Dios! Crees que un día quizá yo también seré parte de esta lucha? Y en 1981 terminé yendo a São Paulo. Fui allí obrero metalúrgico de 1985 a 1994. Regresé en el 98, porque en 1993 nació mi hijo. Después de eso sólo trabajé durante un año. Él se aferraba a mí, era algo enfermizo, y no había ninguna guardería en la fábrica. No fue al pre-escolar, así que dejé el trabajo.

En las palabras de Socorro se percibe la emoción que le produjo su participación en parte de la historia obrera brasileña. *Peones* retrata eso, el anecdotario de un grupo de trabajadores que participaron de las luchas políticas de su país. Las voces recogidas por

²¹ María Socorro Morais Alves, personaje de *Peones*.

el realizador Eduardo Coutinho en el año 2004, corresponden a hombres y mujeres ignoradas. En palabras del documentalista “los recuerdos de los huelguistas, preferentemente anónimos, que no se hicieron famosos”, así también, *Minerita* se construye sobre el relato de un grupo de mujeres que cuentan su vida en medio del oficio. En las afueras de Potosí las obreras narran lo que supone asumir la vida en su condición de mujer y de mineras, el realizador, Raúl de la Fuente expone los riesgos, sueños y anhelos que circulan en medio del polvo en el Cerro Rico en Bolivia.

En 85 minutos *Peones* recurre a los testimonios de antiguos trabajadores metalúrgicos. Socorro, Bezerra, Zacarías, Zé Pretinho, Joaquim, João Chapéu, Nice, Antônio, George, Bitu, Luiza, Henok, Januario, Tê, Luiza, Conceição, Antônio, Maria Angélica, Zélia, Elza, Miguel y Geraldo, hablan de sus orígenes y su participación en las huelgas obreras de 1979 y 1980. El realizador ingresa a sus hogares e indaga en los rumbos que tomaron sus vidas. Registra las voces de varias obreras que fueron parte del proceso de emergencia y consolidación del movimiento obrero en Brasil.

Minerita recurre a los testimonios de 3 mujeres, Lucía, Ivonne y Abigail para relatar sus condiciones de vida. En medio del riesgo que implica su actividad, las *serenas* cuidan la bocamina y alertan ante cualquier eventualidad, las *palliris* recoletan piedras afuera de la mina buscando algo de mineral dejado por los mineros, o *mineras*, luchan por sobrellevar la situación que viven. En 27 minutos el realizador muestra la condición de obreras y mujeres en torno a la cantera. Ivonne Mamani al ingresar a la mina se encomienda al *tío*, para ella “no hay dios [...] en la mina, sino el tío es el dios de la mina, es un diablo”. Al igual que el resto de mineros desarrolla su actividad laboral en medio del peligro, con una condición extra, ser mujeres.

Por lo tanto, la revisión de estos dos documentales conjuga la representación de varias obreras, en su condición de clase y género. Articulando los 3 ejes planteados hasta este momento para la revisión del *giro subjetivo: la narrativa del yo, el autor como personaje y el lugar del Otro*. La finalidad es “pensar las experiencias de las mujeres, con sus semejanzas y diferencias” (Aurfuch 53, 2012), de manera que, lo biográfico en los documentales encamine una reflexión en torno a la representación de las obreras, desde la propia particularidad de sus voces. Así también, no pretendo plantear generalidades, sino aspectos específicos que respondan a las variables sugeridas. En definitiva, con el marco de la subjetividad de obreras y realizadores,

revisar los testimonios expuestos en los ambos documentales. Unas mujeres que evocan un pasado de militancia y otras que anhelan escapar de su condición presente.

2.3.1. Autobiografía obrera.

Toda una gama de estrategias narrativas se desbordan cuando el individuo habla desde su experiencia. En ambos documentales los personajes recurren a la narración subjetiva. Relatan en primera persona y “bajo el amparo de la biografía, el recuerdo feliz, la vida antes o la firmeza de la supervivencia, con el apoyo de la metáfora, la imaginación, el humor o la reflexión política” (Aurfuch 57, 2012). Las obreras de *Minerita* y de *Peones* se emocionan con cada historia. Establecen una conexión subjetiva entre pasado y futuro en el presente, para lo cual necesitan recurrir a herramientas narrativas que le permitan contar su historia. Una serie de recursos que afirman su representación o permiten el reflejo con los personajes.

El testimonio de las obreras se convierte en la evidencia mejor guardada para validar la historia. Cada personaje a medida que relata afirma lo que representa debido a que es el narrador calificado de su propia existencia. Así, cuando en *Minerita*, Ivonne comenta “aunque yo no he salido profesional, pero quiero que salgan mis hermanos”, niega su condición afirmando lo que considera negativo de la misma, reconoce lo duro de su condición al punto de no querer que eso se reproduzca en sus hermanos. La *afirmación por indicio previo* refiere al conocimiento que tiene el personaje acerca de su existencia, lo que le lleva a objetar la misma. Al igual que en *Peones*, las obreras metalúrgicas afirman que volverían a hacer exactamente lo mismo. Cuando hablan de su participación en las huelgas expresan su ratificación reconociendo lo duro que pudo haber sido. Por lo tanto, esta afirmación no se refiere únicamente a un plano negativo de la representación.

Las entrevistas remiten a realidades y espacios personales e íntimos. El realizador de *Peones* ubica la cámara en lugares conocidos por las obreras. Esto facilita una narración personal a tiempo que permite que los personajes articulen historias a partir de la vivencia. En el caso de Luiza, menciona ser “libre como un pájaro, siempre ha sido así. En todo, en el amor, en la política, los niños, cocinando, lavando”. Ella elabora un argumento que le permite moverse en varios aspectos de su vida, en cada uno de los cuales encuentra comodidad. Si bien, el *reflejo por narración inmersa* reproduce

un argumento desde un lugar que resulte grato para el enunciador, también refiere al agrado expresado por el narrador en el lugar que se ubique. Por otro lado, en *Minerita* las obreras conceden ciertos accesos al realizador, desde los cuales la narración de sus experiencias se vuelve más personal. Cuando habla con Lucía Mijó, la serena, lo hace en su habitación en la boca de la mina. Le pregunta acerca del miedo y ella responde “yo no, que voy a tener miedo, ya estoy acostumbrado con eso”. En ese mismo instante un fuerte ruido irrumpe en la entrevista y Lucía inmediatamente sale por la puerta a revisar que sucede. Lucía además de permitir el ingreso a su espacio, demuestra que su relato no guarda falsedad. Habla del miedo a partir de conocerlo y afrontarlo en su cotidianidad. De manera que, ambos documentales ante la contingencia del testimonio representan la realidad más allá de los personajes. La intimidad de espacios y testimonios facilita la proyección del relato como evidencia de realidades que pueden ser la de muchos *Otros*, en este caso, la de muchas *Otras*.

En definitiva, *narrativas del yo* en estos dos documentales, inscribe a los personajes en su realidad inmediata y en sus relatos personales. Las historias son narradas en primera persona, ya sea como recuerdo o como anhelo. En el caso de *Peones* el recuerdo de un pasado que sigue presente en la memoria de las obreras. En *Minerita* como el anhelo de construir una realidad distinta. Afirmando de manera negativa o positiva la representación de las obreras, ambos documentales ratifican la vigencia del *Yo*. Así también, los testimonios favorecen que la representación de las obreras se refleje más allá de su propia realidad.

2.3.2. Autor o personaje, entre casual y causal.

El límite entre autor y personajes se muestra frágil, constituido más como un relacionamiento dinámico que como una rigurosidad invariable. En los dos documentales esto se observa cuando los personajes actúan a partir de su praxis cotidiana, y, cuando la subjetividad del realizador le permite participar del filme. *Actuar desde la experiencia* y construir un entramado de *subjetividades circundantes*, así se expresa la relación dinámica entre actuación y autoría. Las mujeres de ambos filmes participan como protagonistas, a la vez que se ubican como autoras dentro de la constitución de los documentales. Así también, los realizadores canalizan su subjetividad a partir de esporádicas participaciones en los documentales. Preguntan,

insinúan, conducen, suponen, en definitiva, no pueden tomar distancia y aparecen dentro de los filmes.

Las obreras metalúrgicas de *Peones* evocan sus recuerdos sabiéndose protagonistas de la historia. Lenice Bezerra da Silva Azevedo, Nice recuerda “tengo un dolor de corazón, aunque no me arrepiento de lo que hice. No logré ver crecer a mis niños. Creo que por eso aún hoy amo jugar con los niños, con mis sobrinas y sobrinos. Amo bailar con ellos”. Su participación en la historia y la nostalgia por la memoria, la convierten en autora de una parte del filme. De igual manera cuando menciona Nice “jugué mi pequeño rol en la historia. Hice mi contribución al pueblo para demostrar hoy, para criticar y tener libertad de expresión”. Ella quiere dejar claro que no es un elemento más dentro del relato del documental, sino que tuvo una participación relevante en la historia de los acontecimientos. Un grupo de obreras que articulan el relato recurriendo a autobiografías guardadas en sus memorias. Son protagonistas y autoras de lo que dicen, ya que están calificadas para narrarlo. Así también, en *Minerita*, ante la inquietud del realizador de que si le gusta trabajar en la mina, Abigail responde “no, pero que voy a hacer, porque mi mamá, a veces no tenemos dinero, a veces se enferma, y tengo que entrar trabajar obligado”. Su biografía es la manera más clara de definir su participación como personaje y autora del filme. Un testimonio que representa a un sector de la sociedad desde su propia reflexión y lo ubica interpretando la actuación de su cotidianidad.

En ambos filmes, los realizadores aparecen como voces conductoras. En *Peones* el realizador asoma en una reunión de obreros, en busca de más personajes para su documental. Su voz constantemente surge para preguntar y repreguntar a los obreros. En una de las secuencias iniciales con las que arranca el documental, baja de un auto en movimiento y asoma para saludar a Socorro. Esta intervención del realizador atraviesa la estructura del todo el filme. Convierte al realizador en un actor más del documental. Al igual que en *Minerita*, donde el realizador si bien no aparece en ninguna secuencia. Acompaña permanentemente a las mujeres con sus inquietudes. Se escucha su voz como un elemento narrativo y sugiere la intencionalidad del realizador. *Subjetividades circundantes* que lo llevan de autor a personaje en esos momentos de incidencia dentro de los filmes.

Documentales entre la casualidad y la causalidad. Intervenidos por personajes y autores, en una incidencia que merma la idea de reproducción fiel de la realidad. Dinamizando la relación entre los diferentes actores de los filmes, ubicando al realizador como un personaje más y a los personajes como parte del proceso de realización. Si bien, son las voces de los personajes las que legitiman la verosimilitud de los filmes. La presencia del realizador brinda también un medidor para ubicar al *Otro*. Una forma de corroborar que autor y personajes están en planos distintos, pero que esas categorías son frágiles y presentan fisuras. Una frontera que se desvanece el momento que Geraldo Aniceto de Souza increpa al realizador “¿usted ha sido alguna vez peón?”. Le permite entrar al plano de los personajes a tiempo que cuestiona su autoría respecto al tema abordado.

2.3.3. Obreras y mujeres, un lugar para el recuerdo.

En los documentales revisados hay un lugar reservado para el obrero, un espacio definido por *asignación* o *asunción*. Obreras metalúrgicas o mineras, todas participan en los filmes a partir su aceptación o de la determinación del realizador. Una zona de representación guardada para el *Otro*, la misma que es expuesta en los filmes. En los dos documentales este lugar se muestra definido por dos condiciones, mujeres y obreras. Por lo tanto, la representación de las obreras tendrá condicionantes de género y clase. A lo largo de ambos documentales se observa el lugar asumido por las obreras, un lugar con ciertas características y construido en base a marcos sociales.

Las obreras aparecen condicionadas por el hecho de ser mujeres. El realizador en una secuencia de *Peones*, invita a participar a la pareja de uno de los obreros metalúrgicos. La voz del realizador se escucha preguntando a la mujer si quisiera aparecer cuando el obrero hable de su cortejo. En otro par de secuencias aparecen esposa e hija de un par de operarios, lo hacen solamente con sus voces. La participación de las mujeres está definida por su relación con los obreros. Las preguntas a las obreras giran en torno a la relación con sus familias. Hay una evidente *asignación* de lugar para las mujeres. Así también, en *Minerita* el realizador ubica a las obreras en lugares definitivos y fijos. Las preguntas están enfocadas a destacar lo que viven en medio de un entorno que las violenta. El riesgo del que son objeto, en definitiva, las circunstancias de vida que son resultado de su condición de género y clase.

Aquel lugar del *Otro* también puede ser simplemente *asumido* por las obreras. En ambos documentales son ellas quienes toman posición y se ubican en algún espacio. Por ejemplo, en *Peones* las obreras recuerdan y asumen el lugar de la protesta en el pasado. Si bien, en el presente se ubican desde el lugar del recuerdo, se reconocen en el pasado de militancia y lucha. Cuando Tê, Maria José de Oliveira Xavier comenta “realmente viví esa huelga intensamente, intensamente porque fue como un parto. Habíamos estado preparando todo desde junio, haciendo reuniones”. La obrera asume su participación militante, sin dejar de lado su condición de madre. Ella hace un símil y compara el ímpetu vivido en el pasado desde el presente, cotejando lo intenso de la huelga con un parto. Varios de los testimonios de mujeres tienen esta característica, recuerdan sus días de militancia y todo lo que dejaron cuando se decidieron por la maternidad. Las obreras recurren a su condición de género para graficar las situaciones vividas. Se ubican y lo hacen desde la subjetividad de su existencia. Así también, en *Minerita*, Abigail Canaviri reconoce el lugar en el que está obligada a ubicarse. Su condición de obrera responde a no tener opciones, “tengo miedo, pero que puedo hacer”. Un lugar *asumido*, cuando Ivonne habla en referencia a Abigail “siempre ella se ha vestido de hombre, como un minero”. La intención es reivindicar la figura de Abigail como una minera más, pero esa intención está condicionada por la comparación con la figura del minero.

Con diferencias y similitudes, ambos documentales presentan a mujeres que por decisión o imposición se ubican. Performan y se caracterizan a partir de una norma sea ésta atribuida o asumida. El lugar reservado para las obreras se encuentra delimitado por su condición de clase y de género. Son obreras sin renunciar a ser madres, ni a responder por sus familias en cada pregunta. Aparecen en los filmes independientes o anexas a la figura de un obrero. Si el lugar del obrero ya carga con el sino de la negatividad, dejar de serlo por culpa de la maternidad, convierte su condición de género en una negatividad doble. El lugar de las obreras se convierte en el terreno donde se reproduce lo que circula en el imaginario social. En este caso utilizando el documental como medio de reproducción de sentidos y representaciones.

2.3.4. Entre el recuerdo y el anhelo.

Las mujeres incorporadas en estos dos documentales expresan la tensión existente en las variables de clase y género. Son obreras que encarnan la diferencia en su cotidianidad, las mineras ubicadas al margen la ciudad, y las obreras metalúrgicas al margen de la historia. Consideradas por los realizadores ya que son las fuentes narrativas y guardan los recuerdos de sus vivencias. Personajes anónimos que desde la autobiografía reconstruyen una historia narrada en primera persona. *Minerita* y *Peones* exponen a mujeres calificadas para relatar recurriendo a variados recursos narrativos. Imaginando, recordando, anhelando, el límite es su ingenio y su necesidad expresiva. La revisión de ambos documentales no buscó calificar el testimonio, sino reflexionar la representación expresada en los filmes.

Tanto en *Minerita* como en *Peones* las obreras exponen una mirada particular de su condición. Generan o reproducen una representación a partir de sus testimonios. Por ejemplo, cuando Tê comenta “una de mis frustraciones fue no ser capaz de seguir siendo obrero metalúrgico, porque yo sabía, tenía la certeza que si me hubiera quedado en el sindicato como obrero metalúrgico, hubiera estado en la mesa, y hubiera sido más organizado. Y veinte años pasaron. Me volví una doméstica. Pero todavía soy en el fondo un obrero metalúrgico”. Ella recurre a la memoria personal para recordar y al mismo tiempo proyectar un anhelo. Una aspiración que está mediada por la complejidad de la representación. De obrera a doméstica y obrera metalúrgica aún, al parecer la condición de clase se mantiene, pero su condición varía en relación al género. Metalúrgica o doméstica mantiene su condición obrera, pero desde el género la una no supone correspondencia respecto a la otra. Así también, Lucía luego de armar un explosivo con dinamita comenta “así me defendiendo en la noche”. Su testimonio supone la necesidad de defenderse en un medio hostil como el de la mina. Si bien, se muestra una mujer empoderada y con la capacidad de defenderse, aparece vulnerable y buscando recursos para resguardar su vida. En general el riesgo que supone el trabajo en la mina queda claro en el testimonio de Lucía “anoche, ha pasado un, se han hecho agarrar los peones con gas, y ahora se están velando ahoritita, han muerto los dos, ese dinamita lo que rivienda no ve, jovencitos habían sido de 15 años, el otro de 17 años habían sido, así meuremos en el cerro rico nosotros”. El riesgo es una condición para todos quienes trabajan en la mina, pero a las obreras se las muestra con vulnerabilidad extra. Una

mirada que resulta de trasponer la subjetividad de los personajes y el realizador. Dentro de un marco de representación que es el que permea dichas subjetividades.

En ese sentido, *Peones* y *Minerita* sugieren una representación de las obreras desde las subjetividades de realizador y personajes. Un terreno que no está exento de la agencia de obreras ni de la incidencia del realizador, lo que supone dos planos distintos en la realización del documental. Una percepción “hoy más que nunca, difícil de sostener. Factores como la intervención del realizador, la variación del comportamiento de los personajes frente a la cámara, las recreaciones y puestas en escena hacen imposible desligar realidad y ficción” (Arias 2010, 51). Por lo tanto, la incidencia del realizador o la performatividad de los personajes se vuelven inestables al momento de ingresar al terreno del *giro subjetivo*. De manera que, cuando las obreras metalúrgicas recuerdan su tránsito de la fábrica a la actividad doméstica no sabemos si están reproduciendo las proyecciones del realizador o las suyas propias. Al igual que cuando las mineras transmiten el peligro de su oficio y su particular manera de defenderse.

Minerita

EXT. CERRO / DÍA (00:01:06)

Una explosión detona en la calle. Se observa lo agreste del terreno en medio del Cerro Rico. Un lugar árido con viviendas al fondo.

LUCÍA

(Tranquila / masticando coca)

Así me defiando en la noche y cualquier cosa viene el ruido, lo que sea, en este callejón, yo le boto aquicito, sino es allacito, o si no es aquí boto, a esta agua también puedo botar. Mujeres solas nosotros somos en el Cerro Rico y nosotros con eso trabajamos en el Cerro Rico. Puro Dinamita y puro con eso nosotros trabajamos en el Cerro Rico, si.

2.4. Dicotomía de la representación en la modernidad.

Diferentes voces de obreros y obreras sirvieron para articular la presente reflexión. Una gama de personajes que aparecieron para narrar sus historias. Relatos contados en primera persona y desde un lugar de enunciación propio. Participaron de los filmes trabajadores y trabajadoras que recurrieron a la subjetividad como estrategia para reflexionar desde sus mundos íntimos. Un evidente vuelco hacia la emotividad, una preponderancia de la narración personal. Todo esto fue posible debido a que en la

preeminencia de la subjetividad “emergen de manera diferente sujetos políticos antes invisibilizados” (Foglia 2013, 53). Un entramado de personajes conectados por su condición de clase, étnica o de género. Los mismos que participaron de los filmes a partir de testimonios, memorias y anécdotas. Una serie de recursos narrativos que traducen su subjetividad en historias audiovisuales documentales. Si bien, “estos sujetos marginales, que habrían sido relativamente ignorados en otros modos de la narración del pasado” (Sarlo 2005, 19), en éstos cuatro documentales cobraban relevancia. Por lo tanto, su participación evidencia el interés de estos realizadores documentales, volviendo la mirada hacia la subjetividad de los personajes considerados subalternos.

Estos obreros producen y reproducen sus propias representaciones impuestas y negociadas en los documentales. Albañiles, mineras, obreras metalúrgicas, personajes que a partir de sus narraciones personales propician la representación sí mismos, debido a que “el hombre tiene, pues, una relación compleja consigo mismo a través de su propia imagen representada” (Duque 1997, 52). Como resultado de este relacionamiento los documentales presentan una serie de imágenes mediadas por las subjetividades de los personajes. Así también hay una presencia de la subjetividad del realizador que es quien expone su mirada con cada intervención en el proceso fílmico. Personajes y realizador que en medio del *giro subjetivo* representan al obrero en *Minerita*, *Peones*, *Labranza oculta* y *En el hoyo*. Un obrero que así como está atravesado por la clase, expone también, particularidades desde su condición étnica o de género. Por lo tanto, la representación de los obreros en el caso de estos documentales, expone fisuras que son parte del entramado de relaciones sociales dentro del que se desarrollan. Obreros narrando su vida como protagonistas y autores de sus propias biografías, pero que a tiempo que lo cuentan consideran su condición como positiva o negativa. Los albañiles no quieren ese destino para sus hijos, las obreras metalúrgicas anhelan su pasado y las mineras al no tener opción admiten su oficio, de manera que las representaciones expuestas en los documentales cambian y se transforman desde la participación de personajes y realizadores.

Las características planteadas en la revisión de estos cuatro documentales surgieron de las *narrativas del yo*, el *autor como personaje* y el *lugar del Otro*. Lo que sugiere una corta muestra dentro de la representación del *Otro* en el documental. Una propuesta que pretende aportar a la desmitificación de la promesa moderna como

hegemónica. Retomando el recuerdo de aquel obrero que decidió mirar su imagen en mi cámara. Un obrero que interpeló su participación en el filme y tomó posición respecto a su representación. Por lo tanto este capítulo insinúa que “cuando el ser humano es representado en una pantalla, o en una fotografía, o en un cuadro, o en una novela, empieza a ser y deja simplemente de estar” (Duque 1997, 52). De la misma manera que recuerda a sus hijos Joaquim, “así cuando les vi llorar de hambre, dije: -este lugar no va a ninguna parte, así que me fui...”. Aquel obrero que cuestionó su imagen en mi cámara y con agencia la interpeló hasta someterse a su propia representación, que seguía siendo construida desde mi mirada.

Por lo tanto, este capítulo presentó una lectura particular de personajes y realizadores. Una representación voluble y en construcción presente las obras consideradas como parte de la producción documental latinoamericana. La memoria audiovisual de un continente que cambia en función de sus contextos. Asumiendo que en la particularidad del *giro subjetivo* y con la preeminencia actual de la imagen “debemos cuidarnos, por supuesto, de no sacralizar tanto la pantalla que nos haga pensar que ella sustituye la comunicación directa, el empleo de la palabra y hasta de la conciencia” (Duque 1997, 53). De manera que, sea posible interpelar a la representación en el documental desde nuestra propia realidad. Si bien, podemos pensar en una producción audiovisual con mirada propia, la misma no estará exenta de lo complejo de representar al *Otro*. Así cuando Nice cuenta lo que su hijo le decía, “si pudiera votar, votaría contra cualquiera que apoyes. Solo para incomodarte, para que te enojés y dejes la política” (Coutinho, 2004). Para ella, ser obrera metalúrgica era toda una reivindicación, lo que para su hijo era motivo de rechazo. Una dicotomía que tiene por eje la representación, pero que para esta obrera tensionaba su relación en su espacio íntimo. En ese sentido, la representación no es monolítica ni compacta, presenta fisuras y cambios. De manera que, es importante considerar esto para avanzar en la reflexión en torno a la representación, más aun cuando el lugar de enunciación sea Latinoamérica. Consecuentemente, a continuación rastrearé precisamente ese lugar de enunciación, el del continente, el obrero como *Otro*, y la subjetividad como parte del horizonte audiovisual en la actualidad.

Capítulo tres.

Documental con mirada propia.

Luego de realizar una corta retrospectiva de la producción documental latinoamericana y revisar cuatro documentales de toda esa memoria fílmica, continúo con la reflexión acerca de lo que particulariza a una parte de la producción latinoamericana dentro del llamado *giro subjetivo*. Avanzo en busca de construir reflexiones acerca de la producción documental latinoamericana. Una vez que para abordar dicha reflexión recurrí a la representación del obrero como *Otro*, estimando su producción “en ámbitos históricos e institucionales específicos en el interior de formaciones y prácticas discursivas específicas, mediante estrategias enunciativas específicas” (Narváez 2013, 131). Por lo tanto, dichas reflexiones consideran la producción documental latinoamericana a partir del año 2000 y la representación específica del obrero en los 4 documentales revisados, todo esto enmarcado dentro del *giro subjetivo*.

En la representación de los obreros expuesta en los filmes, se observa la trasmutación de las historias íntimas hacia un escenario macro, ya que es posible “establecer un valioso vínculo entre lo personal como manifestación de lo público y lo colectivo” (Foglia 2013, 53). Los cuatro documentales revisados representan la memoria personal de los obreros que amplía su radio de acción hacia contextos más generales. La revisión de los documentales supuso regresar la mirada a acontecimientos ya ocurridos. Recurrir a una parte de la memoria fílmica del continente con el objeto de ver en el presente una serie de historias pasadas. Una distancia que permitió observar que “el regreso del pasado no es siempre un momento liberador del recuerdo, sino un advenimiento, una captura del presente” (Sarlo 2005, 9). Los filmes citados a lo largo del presente documento son parte de archivos y exponen representaciones del pasado más próximo o lejano. Si bien, actualmente debido a la tecnología es posible acceder a los filmes, ya que “la memoria fílmica se encuentra bien conservada en cinematecas y archivos, éstos contienen sólo efigies del imaginario social, recuerdos de una vida que fue y ya no es, pues las emociones de quienes las vivieron han quedado irremediabilmente perdidas, volatilizadas, aunque los historiadores recuperen su

testimonio” (Protzel 1997, 105). Los audiovisuales revisados son memorias pasadas que expresan representaciones miradas con la perspectiva que propicia el presente. Además, la emoción de las vivencias pasadas queda expuesta en la subjetividad de la narración al momento de recordar.

La memoria fílmica de un continente que construyó y reconstruyó sus formas narrativas en función de contextos y condiciones. Debido a un proceso de conquista los habitantes de este lado del planeta “terminaron siendo vulnerables en su momento a lo que quisieron hacer de ellos las potencias que por tener lenguaje escrito les impusieron sus letras como una hegemonía” (Duque 1997, 51). Así también, en la narración audiovisual los lenguajes hegemónicos intentaron imponerse. Sin embargo, en medio del *giro subjetivo* el documental latinoamericano expuso ciertas peculiaridades. Por lo tanto, el presente capítulo aborda esas características (que no son ni pretenden ser determinaciones que definan *lo latinoamericano*) a partir de los ejes propuestos para el análisis de la representación del obrero en el documental: *narrativas del yo, lugar del Otro, y, autor como personaje*. Para lo cual se estructurará en tres momentos articulados a dichos ejes respectivamente: *Latinoamérica el lugar desde donde nos miramos, El reconocimiento del obrero como Otro y Obreros documentados, narrativa documental en perspectiva*.

Como ya se había planteado, la reflexión se ocupa de la representación del obrero en medio del *giro subjetivo*. De manera que, si se considera a Latinoamérica como el lugar donde se expresan éstas particularidades, los documentales revisados son parte de un entramado de productos y dependen de “su relación con otros productos visuales y textuales que anclan en un marco interpretativo, en relación con su contexto de análisis y su contexto de exhibición” (Narváez 2013, 128). Es por esta razón que la reflexión partió de la retrospectiva del documental latinoamericano, pasando por el análisis específico de cuatro filmes. Para así desembocar en el presente apartado, que supone el culmen en la caracterización (no absoluta) de la subjetividad en la representación de obreros en el documental latinoamericano.

3.1. Latinoamérica, el lugar desde donde nos miramos. (Narrativas del yo)

La producción documental latinoamericana atravesó varios momentos, cada uno de los cuales respondió a un contexto que la delimitó. Momentos de producción y

circulación que consolidaron espacios temporales en los cuales dicha producción fue generada e interpretada por documentalistas y públicos, esto se expresa en “los modos en que se usa la imagen y los contextos de inserción en los que transita, podríamos decir también, los marcos sociales a través de los cuales cobra sentido” (Foglia 2013, 46). En el presente trabajo se ubican periodos en la producción documental latinoamericana, entre los cuales distingo el *cine de exploradores*, y la consiguiente producción documental. El denominador común de la producción es el lugar desde el cual se narran las historias. Un *Yo* colectivo representado en Latinoamérica como el lugar de enunciación donde surgen historias y testimonios desde de un contexto que las delimita.

Relatos contruidos a partir de la experiencia local. Los obreros no sólo se remiten a su experiencia personal en el trabajo, sino que esa experiencia se ubica en un contexto que demarca su narración. De manera que, cuando se evoca la memoria, “se recuerda, se narra o se remite al pasado a través de un tipo de relato, de personajes, de relación entre sus acciones voluntarias e involuntarias, abiertas y secretas, definidas por objetivos o inconscientes” (Sarlo 2005, 13). Así, los personajes acceden a sus recuerdos y los rememoran desde su experiencia personal y local. Por lo tanto, las narraciones personales no pueden sino inscribirse en un contexto y ser narradas a partir de él, ya sea en forma de recuerdo o vivencia actual. Historias que no escapan a las múltiples variables que ofrece el espacio donde se generan. Lugar en el cual la estrategia narrativa es el relato en primera persona y el testimonio propicia la autoreferencialidad desde la condición de obreros y latinoamericanos.

Las *narraciones del yo* estarían impresas de la vivencia personal, la misma que se desarrolla dentro de un contexto. Para el caso de los obreros, ésta experiencia se remite a contextos cercanos en particular y a Latinoamérica en general. Como ya había sugerido, considero dos vertientes para pensar las narraciones personales, *afirmación por indicio previo* o *reflejo por narración inmersa*. Si bien el lugar desde donde se narra es el continente, *indicio* e *inmersión* se expresan en las historias retratadas en los documentales. Los personajes asumen el lugar para la narración y reproducen lo que consideran se ubica dentro de ese lugar. Así también, las historias son contadas en medio de una realidad local que propicia el reflejo. Si el lugar y la realidad local están en Latinoamérica, las experiencias de los personajes fluctúan dentro de ese contexto. En

definitiva, los obreros latinoamericanos se ubican en un lugar desde el cual narran su vivencia articulada a su contexto.

3.1.1. Afirmación o reflejo de una representación propia.

Si el lugar desde donde se narra es Latinoamérica y los personajes recurren a referencias próximas en sus relatos, éstas narraciones en primera persona confluyen en remitirse a lo experiencial. Los personajes abordan las temáticas con la seguridad que confiere el hábito. Ubicados en locaciones que les resultan agradables, los obreros expresan comodidad y certidumbre en sus relatos. La experiencia no es más que el escenario donde interpretaron un papel, el mismo que al momento de narrar es recordado. Un ejercicio de contemplación de su memoria actual a partir del pasado. Ya que esta mirada se refiere al lugar donde se ubican para narrar, los obreros reflejan la historia de lo que miran en el recuerdo de su memoria. Espectadores, intérpretes y narradores de su propia realidad, una estrategia de la subjetividad para “permitirle al público contemplarse a sí mismo” (Protzel 1997, 107). Consolidando una mirada de los obreros descrita a partir de su propia memoria, es decir, su propio examen se convierte en referencia para la narración. En definitiva, dentro del *giro subjetivo* en la propuesta documental latinoamericana, la representación de obreros está enmarcada en el contexto de producción. Los documentales revisados describen parte de esa memoria de un continente a partir de personajes y memorias locales, que como ya se había propuesto, podrían referirse a la *afirmación por indicio previo* o al *reflejo por narración inmersa*.

Los personajes que aparecen en los filmes revisados sugieren una participación que afirma una noción que les preexiste. Los obreros miran una serie de elementos que circulan en el imaginario social y recurren a éstos al momento de narrar. Si bien “las iconografías tomadas en préstamos [...] remiten a espejos tramosos que no le devuelven su propia imagen a quien se asoma en ellos y por ende le niegan su cuerpo” (Duque 1997, 52) la representación que aparece en los documentales responde a una lectura del contexto, la consiguiente interpretación y afirmación de lo que se asume es el obrero. Los personajes toman de su memoria las narraciones nutridas de lo que circula e influye en su propia representación. Los documentales recurren a las voces de los obreros, pero eso no determina una representación aséptica, sino más bien un collage de sentidos que propicia una representación llena de matices y complejidades. Si ubicamos

en Latinoamérica el lugar desde donde se narra, la representación estará compuesta por los sentidos que se construyen y circulan en el continente.

Las narraciones parten de un contexto y se diseminan desde las subjetividades de quienes narran y conviven en él. La referencia inmediata de los personajes necesariamente obedece al lugar donde se desenvuelven. La *afirmación por indicio previo* lo que hace es reproducir lo que circula en el contexto. Las voces de los personajes afirman lo que reconocen cercano. Así, si el lugar es Latinoamérica, los obreros se presentan y asumen como voces calificadas para delimitar su propia representación. Entonces, en el *giro subjetivo* la representación se sirve de la emoción de los personajes para afirmar una condición que antecede a los obreros. La subjetividad reproduce los sentidos que circulan dentro del contexto, garantizando la continuidad de la representación.

Por otro lado, las narraciones generadas por los personajes posibilitan identificarse con los mismos. La subjetividad devuelve un *reflejo* a partir del testimonio de los obreros. Las historias son contadas desde los contextos más íntimos de los personajes, construyendo puentes de cercanía con quien observa los filmes. Los personajes evocan sus vidas remitiéndose a lugares cotidianos y recuerdan en la medida que interactúan con el espacio. Narran inmersos en el contexto que a criterio de los realizadores grafica su vida y su actividad. Los obreros revelan vínculos entre su subjetividad y las locaciones en donde desarrollan sus relatos. Todo esto edifica la historia de vida de los personajes, ya que a partir del relato de su actividad articulan un testimonio que expresa su propia representación. Así también, el relato en primera persona ubicado en un entorno próximo canaliza las subjetividades de personajes y espectadores. Proceso en el cual la proximidad es posible y viabiliza identificarse con las memorias de los personajes.

Una representación en la cual el significado no depende únicamente de lo que se observa en el filme “sino del intercambio entre la imagen y todo el contexto, lo que incluye la historia de vida de quien la mira” (Cagan 2013, 248). Varios elementos que intervienen en el *reflejo por narración inmersa*, las imágenes de los obreros en los documentales articuladas al lugar donde se desarrolla la narración, desembocando en un relato personal y subjetivo. La imagen expuesta en la pantalla sugiere un proceso de identificación con quien observa. Una relación con la representación que promueve

verse reflejado en la imagen del *Otro*. Si el lugar retratado en los filmes es Latinoamérica la subjetividad de los obreros se expresa a partir de su ubicación en ese contexto. Algo como un espejismo que nos devuelve una imagen de la representación del *Otro*. De manera que vernos reflejados con el personaje en su contexto propicia la identificación con el mismo. En los documentales revisados las narraciones de los obreros desde sus espacios cotidianos producen una representación en la cual es posible verse reflejado. El *giro subjetivo* produce la quimera de identificarse con la representación del obrero en el documental latinoamericano.

En definitiva, la representación afirma o refleja a partir de la narración del *Otro*. Si bien, “el retratado es objeto de exposición” (Schlenker 2014, 177), expuesto y representado como *Otro*, se recurre al relato para validar la propuesta narrativa del realizador y para hablar acerca de los obreros se utiliza las voces de obreros. En el caso de la *afirmación por indicio previo* el contexto enmarca las nociones que generarán la representación. Además, en *reflejo por narración inmersa* el contexto se utiliza como locación para la narración. En ambos casos el contexto juega un papel importante en la construcción de la representación del *Otro*. Para el caso de los documentales revisados el contexto es Latinoamérica en medio del *giro subjetivo*. De manera que la representación de los obreros se remite a la subjetividad del *Otro* afirmando o reflejando su condición.

3.1.2. Narración personal y mirada local.

El relato personal supone una “revaloración de la primera persona como punto de vista [...] las historias de la vida cotidiana cobran fuerza, y reubican los discursos que tradicionalmente determinaban las políticas de la identidad al interior de la historia social” (Foglia 2013, 52). La narración en primera persona ubica a los personajes como protagonistas de las historias. Los obreros exponen sus inquietudes a través de los documentales, narran su vida y articulan historias que abarcan un espectro más amplio. Latinoamérica es el lugar desde donde se narra, y también es el espacio desde donde se construyen la mirada de los narradores. Los personajes reflexionan a partir de su cotidianidad y experiencia, allí reside el valor de su relato, en lo pragmático y en narrar desde el *Yo*. Un sujeto individual que reproduce inquietudes colectivas y las proyecta hacia la generalidad de su representación. Obreros que expresan sus historias desde el

relato personal y constituyen la memoria de un continente que recurre a sus narraciones. El lugar desde el cual observan los personajes se ubica dentro del mismo espacio que produce dicha mirada. Una relación cíclica donde la representación es antecedente y consecuencia del mismo contexto.

La mirada de los personajes prefigura la representación dentro de la complejidad de sus reflexiones. Los obreros pueden afirmar su condición a partir de los prejuicios existentes en el contexto. Expresando tensiones entre subvertir o ser complacientes con su representación, ya que “en el campo de esos sujetos hay principios de rebeldía y principios de conservación de la identidad, dos rasgos que las «políticas de la identidad» valoran como autoconstituyentes” (Sarlo 2005, 19). Los personajes validan su condición a partir de ciertas nociones, pero al mismo tiempo reivindican su lugar. Obreros cuya subjetividad incide en su lectura e interpretación del contexto, por lo tanto también de su representación. De manera que, los documentales exponen una representación de obreros que obedece a su mirada, la misma que está enmarcada dentro de un contexto, ya que “la significación [...] depende de su contextualización” (Narváez 2013, 128).

En ese sentido, el contexto de los documentales revisados construye la visión de los personajes. Latinoamérica propone una mirada local generada desde la interpretación de los personajes. Obreros que narran desde la memoria personal, poniendo énfasis en su propia subjetividad, ya que “la potencia de la descripción sostiene algo que no pudo pasar por la experiencia sino por la imaginación” (Sarlo 2005, 165). *Narraciones del yo* que al ser producidas en el contexto del continente producen una representación de obreros atravesada por la subjetividad, ya sea porque afirman la condición de los sujetos o porque permiten la identificación con los personajes de los documentales. En cualquier caso, los obreros se ubican en el contexto como el lugar desde el cual narran y jerarquizan el relato oral como fuente. Sus voces están legitimadas para enunciar su propia representación, ya que “el lugar espectacular de la historia oral es reconocido por la disciplina académica que, desde hace varias décadas, considera completamente legítimas las fuentes testimoniales orales” (Sarlo 2005, 12).

3.2. El reconocimiento del obrero como *Otro*. (Lugar del Otro)

En los filmes revisados el lugar del *Otro* estuvo ocupado por los obreros. Sujetos que se situaron en esa zona ya sea porque se los colocó o porque decidieron ubicarse allí. En los documentales cada uno de los personajes estuvo claramente identificado con el lugar del *Otro*, desde el *cine de exploradores* hasta el documental concebido como tal. Desde los indígenas exóticos de un continente por estudiar hasta los sujetos periféricos de una metrópoli en construcción. Obreros que a partir de su condición de clase son considerados para ocupar un lugar en los filmes. Un espacio reservado para la otredad que es expuesta en los documentales. Aquella zona destinada para el *Otro* configura el lugar desde donde también surgirá la representación. Asumiendo que las imágenes expuestas en los filmes “no solo se enfrentan a un marco social particular en términos generales, sino que también y de forma especial a unos sujetos que configuran por medio de sus agencia dicho marco social” (Foglia 2013, 46). Son los obreros quienes exponen y a la vez modifican su propia representación. Si bien reconociendo su lugar o aceptando el que les es asignado, lo que los posiciona como sujetos con decisión y agencia.

Sujetos cuyas representaciones expresan tensiones por el lugar que ocupan y están mediadas por las mismas relaciones de poder existentes en su entorno. Un entramado de sentidos en el cual “esas construcciones están atravesadas por lugares donde el poder y la resistencia operan de manera conflictiva en las representaciones y designaciones” (Foglia 2013, 53) lo que configura el lugar de los obreros como un espacio en disputa. Dichas tensiones revelan que el terreno de la representación no es uniforme, sino que se construye a partir de resistencias. Procesos de insubordinación y rendición donde es el lugar del obrero el que delimita el tipo de relacionamiento. En definitiva, al ser identificado como *Otro*, el obrero es quien define el lugar para producir su representación. Entre la designación propiciada por el realizador y la asunción de los personajes, los filmes muestran un espacio para los obreros. Por lo tanto, *el lugar del Otro* recoge la representación de los obreros, que se encuentran entre la designación foránea o la asunción individual. En ambos casos el personaje ocupa un plano distinto al del *Yo*, lo que propicia la afirmación del obrero como *Otro*. Un reconocimiento que expresa el complejo entramado de tensiones sociales que existen en torno a la imagen

del *Otro*. Un lugar que pudiera propiciar la fijación y el camino al estereotipo en base a la figura del obrero.

3.2.1. Validar un lugar asumido y/o asignado.

Ante el lugar que le correspondió en los documentales revisados el obrero pudo aceptar o rebelarse. Su reconocimiento surgía de un proceso de autoafirmación en relación a su propia imagen. Aquel lugar reservado para el *Otro* no era un espacio definido, sino que se construyó en base a múltiples variables. Los filmes evidencian “una realidad que se crea a través del registro, una realidad que se documenta y se enfrenta a muchas otras imágenes que hacen parte de otros mundos” (Foglia 2013, 51) en torno a la representación de los obreros. Los personajes documentados fueron retratados como vulnerables o fuertes, víctimas de su condición o agentes transformadores de su realidad. Documentados y realizadores propiciaron estas representaciones en los filmes. Los obreros decidieron asumir un lugar que pudo o no ser designado por el realizador. Así también, el realizador destinó un lugar que era o no aceptado por el obrero. Una relación no exenta de la impronta dejada por el contexto donde se desarrollaron los filmes. Por lo tanto, la representación en los documentales revisados expresó ese lugar que ubicó a los obreros como *Otros*, dentro del *giro subjetivo* en el contexto latinoamericano.

Un *lugar asignado* que desencadena la lectura de una imagen generada a partir de la propia voz del *Otro*. Los personajes son ubicados en un espacio construido para ser llenado por la otredad. Para el obrero reconocerse como *Otro* “no es un descubrimiento del mundo, sino de [él] mismo frente a este mundo” (Salazar 2013, 218). Un reconocimiento de su propia representación que surge como respuesta a la designación de la cual es objeto. El obrero se reconoce como *Otro* porque alguien lo *ubica* como tal. Generalmente esa designación está acompañada de una lectura estereotipada, realizador o documentado recurren a una interpretación subjetiva para construir la representación del *Otro*. Asignación que está atravesada por modelos sociales y relaciones de poder, generando una imagen de los obreros que responde a esos procesos de jerarquización existentes en el contexto. El realizador designa los personajes que responden a la imagen de obreros que busca retratar. Una relación de una sola vía que expone el desequilibrio en la distribución del poder en la producción

documental. Los personajes aparecen en los términos y condiciones que les son designados, lo que delimita su participación al rol investido para su representación. Si bien es la voz de los mismos protagonistas la que expresa su condición, esto no impide que la representación esté atravesada por relaciones de poder que propicien una lectura estereotipada del obrero.

En los documentales claramente se visibiliza al *Otro* y el lugar que le fuera conferido. El obrero queda ubicado en un plano distinto al del realizador, se lo ubica físicamente dentro de sus espacios cotidianos. La cámara lo acompaña quizá sin intervenir en el sitio, pero la imagen que se proyecta es la de un personaje en relación con un entorno que lo define. El *lugar asignado* al obrero se relaciona al contexto que lo acompaña. Un espacio que lo caracteriza y define ya que se muestra cómodo en ese territorio, conoce el entorno y lo expresa ante la cámara. El cuerpo de los personajes expresa su representación frente a la cámara y la define. La corporeidad del obrero se convierte en la efigie que asienta su imagen. Por lo tanto, el lugar designado para el obrero lo delimita como *Otro*, ya sea a partir de su propio cuerpo o del contexto en el que es ubicado. La asignación refleja una desigualdad en la distribución del poder, pero esto no quiere decir que el obrero no intervenga en el proceso. Este lugar que puede ser designado por el realizador, también es asumido por el personaje. El obrero conoce que interpretará su vida frente a la cámara, por lo que decide participar de la representación. Asume el rol y define su participación en los términos que considera le permiten representarse como *Otro*.

De manera que el obrero decide *asumir* el lugar que expone su representación en los documentales, apropiarse del sitio que le fue asignado para utilizarlo y expresar su imagen ante la cámara. Los filmes entregan la figura del *Otro* desde su propia aceptación. Considerando que “el arte cinematográfico [...] nos devuelve [...] una concreción fisonómica, geográfica, kinética” (Duque 1997, 53) los personajes expresan esa concreción en la imagen proyectada en los filmes. El obrero se reconoce como tal y asume lo que considera su lugar, para dar paso a una representación en el documental. El cuerpo del *Otro* aparece como testimonio de su existencia y evidencia de su ubicación en el filme. La materialidad provee un aspecto tangible a la representación propiciando su existencia concreta. Los obreros asumen el lugar que les fuera otorgado pese a reproducir una representación que pudiera estereotiparlos. La imagen proyectada

en los filmes fija un lugar geográfico o fisonómico del *Otro*. En ese sentido, la agencia de obrero al momento de asumir su lugar no es únicamente una posibilidad reivindicativa, sino que, al mismo tiempo convertirse en una trampa de la representación para atrapar al *Otro* en su misma imagen estereotipada, lo que podría ser “la representación de la sociedad en representación” (Bordieu 2003, 147), un ejercicio recurrente del que no escapa la representación del obrero y al mismo tiempo es su opción de huida.

En los documentales revisados los obreros reconocen su rol dentro de los filmes y deciden acogerse al mismo. Decisión que no expresa solamente una actitud pasiva, sino que abre la oportunidad de convertirlos en agentes transformadores de su propia representación. Los personajes resuelven asumir un lugar que les devuelve una corporeidad determinante. Así también, tras la asunción existe la posibilidad de transformación. Al relieves el papel del *Otro*, los filmes dejan abierta la opción para el obrero, que por medio de su agencia modificaría la representación expuesta. Un proceso en el cual los obreros recurren a su subjetividad, por lo tanto la representación se presenta voluble. *Asumir* el lugar significa agencia pero al mismo tiempo consolida el sistema de representación. Así mismo, los personajes a tiempo que acogen su imagen tienen la oportunidad de cambiarla. Pueden pasar de la reivindicación al retraimiento, de la aceptación a la rebeldía. Los obreros cuando reconocen su condición lo hacen desde la emotividad, bien sea para exponer su orgullo o para recordar lo difícil de la misma. Un terreno complejo en el que no existe la interpretación única, sino la variabilidad en función del personaje y su lectura subjetiva. El obrero asume el lugar, narra desde la evidencia que expresa su cuerpo y reconoce su condición de *Otro* dentro de los filmes.

En definitiva el reconocimiento del obrero como *Otro* responde a la prerrogativa del lugar que lo determina. Su cuerpo ofrece una representación *asumida* o *asignada* pero que pareciera definida por el mismo obrero. Una relación entre la voz del personaje y la imagen expuesta en el documental. Es decir “la confianza en la inmediatez de la voz y del cuerpo favorece al testimonio” (Sarlo 2005, 23) y lo convierte en prueba para validar el *lugar del Otro*. Los obreros sucumben ante la designación o la asumen y potencian la representación. Canalizan a través de sus testimonios la voz de un cuerpo que pudo ser o no fijado en un lugar. Agentes de cambio o dóciles reproductores de una representación que busca definirlos. Los personajes del documental en medio del *giro*

subjetivo expresan la condena de la designación o la agencia de la decisión propia. Una condición que delimita en la subjetividad el alcance de la representación en los filmes.

3.2.2. Fisura para modificar la representación.

El reconocimiento del obrero como *Otro* sienta un precedente ambivalente en torno al lugar que ocupa en los filmes. Los personajes pueden ser agentes de transformación y al mismo tiempo pueden canalizar una representación estereotipada. Su voz quizá modifique la imagen proyectada en los documentales, o refuerce la mirada que lo ubicó como *Otro*. La fijación de un lugar para los personajes nos convoca a no “presentar a las personas [...] como simples víctimas, sino también como actores resistentes, creativos, fuertes, lo cual también son” (Cagan 2013, 245). Considerar las múltiples variables que intervienen en la construcción de la imagen del *Otro*. La subjetividad de los obreros los expone como sujetos llenos de contradicciones. No son únicamente víctimas de su condición, sino que también son sujetos con voluntad y agencia, opciones que toman o dejan en función de su carácter y de su participación en los filmes. Es por medio de la subjetividad de personajes y realizadores que sucede este proceso. El documentador delimita el lugar donde ubicará al personaje y el obrero acepta o no ese sitio. Son las voluntades las que permiten que suceda la fijación o rebelión al lugar signado para el *Otro*. Por ejemplo, los obreros asumen su condición al tiempo que la rechazan cuando se trata de sus cercanos. No pueden sino reivindicar su actividad pero cuando piensan en sus hijos expresan claramente que no quieren el mismo destino para ellos. Se reconocen en la imagen del obrero, lo que al mismo tiempo les sirve también para negar la misma representación que los define.

Para el *Otro* este lugar es la estrategia que le permite potenciar su reconocimiento. El obrero se ubica en “un lugar legítimo desde el cual mirar, darse a ver y ser visto en la producción de subjetividades que se agencian a través y pese a las imágenes” (Foglia 2013, 53). Por lo tanto, su representación se remite al lugar en el cual se ubica en la producción de imágenes y subjetividades. Los personajes saben que su imagen se dispone en el lugar del *Otro*, para lo cual performan su acción en los filmes. El *lugar del Otro* no limita el potencial expositivo de la imagen del obrero, al contrario, expresa una forma expositiva en la que el *Otro* aparece y puede o no modificar en la construcción de su imagen. No es únicamente la condena del lugar fijado, sino una

propuesta de relacionamiento expresada en los documentales revisados. Una apuesta local que expone al *Otro* y abre la posibilidad de que modifique su representación. Riesgo y jugada de una fracción de la producción documental latinoamericana que decidió reconocer en el obrero al *Otro* dentro del llamado *giro subjetivo*.

3.3. Obreros documentados, narrativa documental en perspectiva. (Autor como personaje)

Los obreros registrados en los filmes prefiguran su presencia en torno a la representación como *Otro*. Son personajes que ubicados en un lugar van relatando sus vidas en primera persona, documentados en base a la subjetividad del realizador y la suya propia. Si bien el lugar fijado para los personajes es el de obreros que narran desde su condición y contexto. Los *obreros documentados* ocupan un lugar y desde ahí cuentan sus historias. Los documentales registran la presencia de estos personajes y exponen “un movimiento performativo que hace posible que esas imágenes aparezcan en el mundo desde un lugar particular de enunciación individual y colectivo, y que sean una forma de comprender las dinámicas sociales y las agencias políticas de los sujetos a través de la visualidad” (Foglia 2013, 51). Por lo tanto, la representación de los sujetos evidencia la fuerza expresiva que tiene la imagen junto a su voz. Al punto de canalizar el lugar como un sitio de enunciación propio que se proyecta hacia lo grupal. El obrero que aparece en el filme lo hace recogiendo sentidos del contexto y devolviendo una imagen que entra en circulación y disputa con dichos sentidos. La subjetividad en diálogo con la subjetividad del obrero del realizador aporta a la representación. Ambos participan del contexto para generar la representación e incrustarla en el entramado de sentidos circulantes.

La subjetividad presente en los documentales no responde únicamente a los personajes, sino también a los realizadores. La acción de acercarse al *Otro* expresa una serie de inquietudes por parte de quien documenta, en los filmes se evidencia “el hecho de documentar desde una postura intersubjetiva” (Foglia 2013, 49). Los documentales revisados grafican personajes contruidos a partir de la mirada de los realizadores. Conduciendo durante el proceso de producción la representación del *Otro* en función de sus intereses expresivos. No pretendo decir que los obreros son únicamente utilizados en función del proyecto del realizador, intento exponer el entramado de subjetividades

que se cruzan al momento de producir la representación del *Otro*. Considerando la subjetividad de documentados y documentadores como parte de ese sistema de representación del que uno y otro forman parte. Autores y personajes se funden en una relación que desdibuja la frontera en los filmes. Obreros documentados o realizadores documentadores, ambos participan subjetivamente e inciden en la narrativa de la producción audiovisual.

3.3.1. Conexiones intersubjetivas: actuar práctico / subjetividad próxima.

La documentación se muestra como un proceso de interacción entre personajes y realizadores. En los documentales revisados se observó una relación en la que la experiencia al momento de documentar era compartida por autor y personajes. Los obreros quedan registrados en los filmes a partir de una relación intersubjetiva con el realizador. Los autores transitan el terreno de los personajes y los obreros al compartir historias personales reclaman su autoría en los filmes. Los realizadores se acercan “en busca de una conexión significativa a través del intelecto, la emoción y la intuición” (Salazar 2013, 222) construyendo puentes interconectados entre la subjetividad de autores y personajes. Los obreros participan de los filmes interpretando el papel de su cotidianidad y transmitiendo un conocimiento experiencial. Así también, los realizadores acuden a sus inquietudes para acercarse a los personajes y erigir la representación del *Otro*. Por lo tanto, al momento de documentar a los obreros sugerí ubicar en los filmes un par de variables: *actuación desde la experiencia y subjetividad circundante*, las que me permitieron visibilizar la relación existente entre la autoría y la actuación en los filmes como un proceso de subjetividades en diálogo. Los obreros recordando a partir de su experiencia y los realizadores canalizando sus intenciones expresivas a través de los personajes.

Cuando los sujetos interpretan un papel dentro de los documentales lo hacen a partir de su experiencia. Los obreros hablan de su trabajo, de sus vidas, de lo que aspiran y anhelan. Es evidente el manejo del espacio por su parte y el conocimiento en la conducción del relato. Administra su performance en función de la narración, esto es posible ya que establece una articulación entre su subjetividad y el entorno de la narración. Los personajes establecen los parámetros dentro de los cuales intervendrán con su actuación. Participan de los filmes interpretando un papel conocido, sus vidas.

Actúan a partir de su experiencia, ya que su memoria es la fuente que les permite articular acción y relato. El *Otro* utiliza su voz, expone su condición e interpreta un papel para el que está calificado. Si bien es el realizador quien define los personajes, son los obreros quienes performan en los documentales. Un evidente peso al rol del *Otro* que lo define como autor de su propia representación. Los obreros son personajes y a la vez autores de la historia que se cuenta en los filmes. La historia de sus vidas queda definida por su presencia en la representación.

La mirada del realizador se construye como externa al espacio del documental y genera una lectura del *Otro* abierta a las posibilidades y contingencia. Los obreros caracterizan sus representaciones con múltiples variables, definidas al momento de interpretar su papel de *Otro*. En la producción documental “mirar con ojos foráneos, desemboca en que surjan muchas cosas que no entendemos, a pesar de parecer bastante obvias” (Cagan 2013, 240) lo que converge en interrogantes que permiten abrir el espectro de la representación. Así también, la actuación de los obreros también está abierta a la contingencia, lo que sucede frente a la cámara no siempre puede contenerse. Al remitirse a la experiencia y memoria los personajes articulan su relato y participación en la medida que opera su subjetividad. En los filmes se observa a los obreros performando desde la comodidad que les proporciona el dominio del espacio. La *actuación desde la experiencia* convoca a los personajes a asumir un rol protagónico en la narrativa del documental. Una teatralidad que expresa la relevancia de la imagen del *Otro* en la construcción de su representación. En ese sentido, obreros y realizadores exponen sus subjetividades, los unos interpretando su vida cotidiana en los filmes, los otros mirando con distancia esa actuación. Todo esto desencadena un proceso de modificación constante de la representación, ya que está atravesado por la relación intersubjetiva de personajes y realizadores. A partir de la actuación de los obreros es posible transformar su imagen ya que no son títeres del realizador, sino autores de su propia representación en los filmes. Personajes que con voluntad y decisión intercambian su rol entre la actuación y el protagonismo.

La presencia del realizador no se limita a su mirada en la construcción de personajes dentro de los filmes. Varias veces se hace visible de manera explícita, a través de su voz o su imagen. En algunas secuencias los documentalistas aparecen físicamente en la narrativa de los filmes. Intervienen con una pregunta, una

puntualización o con su cuerpo en alguna toma. Los realizadores participan de los filmes interviniendo en la conducción del relato. Así, su presencia viabiliza que las subjetividades suyas y de los personajes circulen en la narrativa del documental. Los obreros se dirigen directamente al realizador y lo increpan, cuestionan, responden o simplemente asienten. *Subjetividades circundantes* que de lado y lado inciden en el desarrollo del documental. El realizador pugnando por aparecer como personaje en el filme y los obreros invitándolo a participar. Por lo tanto, la presencia de los realizadores dentro de los documentales está atravesada por subjetividades móviles. Bien sea de manera explícita o implícita, los documentalistas están presentes en los filmes con referencias directas o indirectas por parte de los personajes. Voz en off, presencia explícita, referencias indirectas, preguntas y repreguntas, son varias las maneras en las que el documentalista interviene con su subjetividad dentro de la producción. Una circulación de subjetividades que consolida una representación del *Otro* a partir de la presencia del realizador en calidad de personaje.

Así también, las *subjetividades circundantes* en los documentales revisados exponen las miradas de quienes intervienen en el proceso de producción. Lecturas e interpretaciones de una realidad exhibida en los filmes que para los obreros se refiere un contexto cercano y para los realizadores una realidad aún por documentar. Apreciaciones que apelan a la subjetividad de los participantes del proceso fílmico y confluyen en la representación del *Otro*. Un intercambio de subjetividades entre autores y personajes cuya “constitución como forma particular de visualizar el mundo tiene un origen intersubjetivo entre el mirar, darse a ver y ser visto en el espacio social [...] «mirar, darse a ver y ser visto»” (Foglia 2013, 50). Por lo tanto, la representación del *Otro* respondería al intercambio de subjetividades de los participantes del proceso de producción del filme. Personajes y realizadores que interactúan en los documentales y se descubren en la imagen proyectada por los filmes. Sujetos que cumplen el rol de autores o personajes en función del intercambio de subjetividades y de la producción de imagen del *Otro*.

En definitiva, las conexiones intersubjetivas permean el proceso de producción documental. El registro expone la cotidianidad de los personajes en un intercambio de subjetividades que circulan y edifican la representación. En medio del *giro subjetivo* realizadores y personajes transfiguran su rol entre la autoría y el protagonismo. Un

vuelco hacia lo personal e íntimo de los sujetos que intervienen en los filmes. Para el realizador la experiencia documental se convierte en una “actividad que en ningún momento la deslig[a] de [su] experiencia personal y tampoco es un proceso desligado del vivir emocional” (Salazar 2013, 219). Autores transitando el terreno del protagonismo y personajes reclamando su autoría en los filmes. Una circulación de subjetividades que se accionan al momento de documentar al *Otro*. En medio de un sistema de representación que acoge lo personal como la posibilidad narrativa del documental en el presente.

3.3.2. Registrar la experiencia.

La narrativa documental de los filmes revisados registra la subjetividad de personajes y realizadores. Los obreros son documentados como personajes o protagonistas de sus historias. Los realizadores documentan a los sujetos y a veces intervienen con su presencia en los filmes. El rol de personajes y autores desdibuja su frontera conectando por medio de puentes la subjetividad de los sujetos. Si bien, esto abrió la posibilidad de equilibrar la relación entre documentado y documentador, la distribución de poder en el documental no fue mermada. La intención de registrar a los obreros a partir de su voz era delimitada por la mirada del realizador. La relación intersubjetiva de personajes y realizadores seguía siendo definida por la intención narrativa del documentalista. En los documentales es evidente la intención por exponer la cotidianidad de los personajes, pero parecería que el realizador en lugar de registrar “la vida cotidiana, estaba sacando fotos a la distorsión de la misma” (Cagan 2013, 240). Una realidad producida y performada por los sujetos que intervienen en la construcción narrativa de los documentales. Los personajes actúan y el realizador interviene en los filmes, erigiendo un documento que se remite tanto a la subjetividad como a la realidad. Por lo tanto, la subjetividad de personajes y realizadores incide en la representación documentada en los filmes al punto de generar un registro completamente nuevo.

Obreros documentados, narrativa documental en perspectiva. se refiere a la articulación de subjetividades en el registro fílmico. A la experiencia que supone la producción documental, en un cruce de subjetividades que generan lecturas e interpretaciones que distan de lo que se concibe como registro de la realidad. Quizá documentar al *Otro* se refiere a “una subjetividad registrada, aquello que le pasó al

creador-autor” (Schlenker 2014, 174) en un proceso de relacionamiento subjetivo entre el realizador y los personajes que participan del documental. De manera que los filmes dentro del *giro subjetivo* registran aquel proceso por el cual protagonistas y autores se relacionan en función de construir la representación del *Otro*. Los cuatro documentales revisados se ocupan de la cotidianidad de los obreros, además de exponer el proceso por el cual los realizadores registraron dicha cotidianidad. Posiblemente ese sea el presente de la narrativa documental, un relato que desborda las subjetividades de los sujetos que intervienen en la producción audiovisual. Al punto de consolidar una interpretación de la realidad a partir de la experiencia, la emoción y expectativas personales de los participantes de los filmes. Sin dejar de lado el contexto de las producciones audiovisuales, Latinoamérica se convierte en el escenario donde se produce esta construcción subjetiva. Proyectando el documental hacia la consolidación de una producción con mirada local.

3.4. Desbordar en subjetividades.

La memoria remueve el pasado en el presente y aporta en la consolidación de la identidad personal y colectiva. Los documentales propuestos son parte de la memoria del continente y representan los recuerdos de personajes y realizadores. Evocaciones que fueron activadas en un momento específico y propiciaron un diálogo intersubjetivo entre los distintos participantes de los procesos de producción documental. Un período en el cual las emociones de los sujetos quedaron impresas en los filmes. Si bien, la revisión de los filmes es realizada en un momento distinto al de producción, las imágenes de los personajes son efigies de aquel tiempo pasado. Así también, las memorias de los personajes se remiten a recuerdos íntimos y personales. Una necesidad constante de recurrir a la memoria individual y colectiva de los personajes, para participar en la edificación de procesos identitarios como obreros y latinoamericanos, propiciando su continuidad y proyección en el tiempo. Producción de memorias que implica “relaciones que van mucho más allá de la cámara” (Cagan 2013, 254) y facilita el tránsito de subjetividades. Documentador y documentado suscitan un diálogo matizado por el recuerdo y la memoria.

Los documentales registran subjetividades, pero además exponen relaciones con los contextos de producción. La narrativa de los filmes generalmente se remite al lugar

que acoge a los personajes, ya que la cotidianidad es el campo de acción donde se produce el relato. Los obreros no definen su representación en la imagen expuesta, sino por las relaciones que establecen al momento de la producción. En los documentales la representación no se resuelve en el retrato de los personajes “sino en la compleja experiencia visual que los espacios sociales y las relaciones intersubjetivas, por demás políticas, performan día a día” (Foglia 2013, 53). Los filmes integran la imagen del *Otro* y la relación que establece con el entorno en el que se produce su representación. Personajes y realizadores exponen sus tensiones, las mismas que no se observan necesariamente en las imágenes. Los sujetos exteriorizan sus interpretaciones conjugando voz e imagen en una representación desde la cual interpretar al *Otro*. Debido a que el contexto de producción está en Latinoamérica, las relaciones se reflejan en las narrativas producidas dentro de ese entorno. Una forma particular de documentar al *Otro* en la que interviene la subjetividad de personajes y realizadores. Una propuesta narrativa caracterizada por la relación que los sujetos establecen con el contexto. Desde la distancia que supuso el *cine de exploradores*, hasta una propuesta documental para “trabajar no tanto sobre las comunidades sino con ellas” (Cagan 2013, 250). Filmes que además de registrar la subjetividad se definieron por la relación que establecieron con el *Otro*.

Registrar la diferencia quizá sea el motivo que rige la producción documental. La atracción que provoca lo desconocido y la posibilidad de documentarlo “ha sido útil a la Modernidad y a su discurso, en tanto la representación de los sujetos fotográficos se plantea en base a la diferencia” (Vargas 2013, 115). La constitución misma de Latinoamérica supuso el apareamiento del *Otro* en el escenario mundial. Los exploradores que visitaban el continente para descubrirlo registraban y proyectaban su aventura. La modernidad se sirvió de la tecnología para exponer la diferencia y reproducir su representación. Incluso las nuevas sociedades Latinoamericanas se arribaban “al interés por las imágenes en movimiento que mostraban lugares exóticos, [...] una sociedad que a pesar de su incipiente modernización era todavía cerrada y probablemente se sentía aislada” (Protzel 1997, 107). Lo que configuró la relación que pronto se establecería con la diferencia, en los términos que la modernidad instauraba. El *Otro* se ubicaba por fuera del sistema de representación, ya que “se ha utilizado en la Modernidad con fines de establecer regímenes de poder y dominación” (Vargas 2013,

116). Por lo tanto, el documental se ocupa de la diferencia y entra en tensión con el régimen de representación impuesto por la modernidad, para reproducir o cuestionar su discurso.

La representación del *Otro* se convierte en un entramado de sentidos donde la carga subjetiva de los sujetos moldea la mirada. El realizador registra considerando la diferencia y construye una representación que no pretende “reducirla tan solo a la categoría de mirada colonial sino como una mirada que podrá devolver algo a los sujetos” (Vargas 2013, 122). Pero al mismo tiempo la voz del *Otro* ubica en el testimonio la mejor herramienta para fijar la diferencia. La narración de los personajes es el recurso para determinar su lugar. Los obreros hablan del pasado “sin suspender el presente y, muchas veces, implicando también el futuro” (Sarlo 2005, 13) proyectando la representación más allá del momento y lugar del documental. El realizador pretende canalizar en la voz del *Otro* la reivindicación de su condición. Los personajes actúan con los parámetros delimitados por el contexto en el que se produce su representación que “no es necesariamente positiva ni negativa, este factor se determina en función de los usos sociales que se den a las representaciones” (Vargas 2013, 122). En ese sentido el alcance o límite de la representación en el documental responde a la función que puedan cumplir los filmes.

Para Latinoamérica los documentales se convierten en evidencia de lo que fuera la representación a lo largo del tiempo, un importante archivo de la memoria del continente y de los obreros. Vale destacar que “un país sin cinematografía, sin memoria fílmica, es una casa de familia sin álbum fotográfico” (Duque 1997, 52) ya que dentro del régimen visual la memoria se valida en el registro. Los filmes registraron al *Otro* a partir de la lectura subjetiva del realizador. Un registro que documentó la diferencia “buscando el detalle excepcional, el rastro de aquello que se opone a la normalización” (Sarlo 2005, 17). Esto permitió que los documentales intenten ubicarse por fuera del régimen normativo de la modernidad. Registrando voces desde las periferias para entregar una lectura que exponga al *Otro* con sus variables y tensiones.

En ese sentido, la producción documental Latinoamericana atraviesa un momento signado por la subjetividad. El contexto marca la impronta que delimita los filmes y los realizadores se ocupan de la diferencia en los términos que la modernidad pretende imponer. Los filmes ponderan la presencia del *Otro* y generan un

relacionamiento particular con la diferencia. La producción documental no limita su compromiso con el sujeto documentado, para el realizador “no basta ser productor de imágenes, por muy buenas que sean; es necesario pensar también en tus responsabilidades hacia los seres humanos [registrados] y hacia seres humanos que las van a ver” (Cagan 2013, 253). Un registro consecuente con la memoria dentro del contexto Latinoamericano que considera al *Otro*, porque de igual manera el continente fue concebido como el *Otro* respecto a Europa y su proyecto moderno. Así también, la memoria se vuelve fundamental al momento de registrar la diferencia, ya que acude a la emoción y el recuerdo para producir la representación. En definitiva en la producción documental propuesta en la presente reflexión se observa que “vivimos una época de fuerte subjetividad y, en ese sentido, las prerrogativas del testimonio se apoyan en la visibilidad que «lo personal» ha adquirido como lugar no simplemente de intimidad sino de manifestación pública” (Sarlo 2005, 25). Un vuelco hacia lo personal e íntimo del *Otro* que acude a esa subjetividad para edificar su propia representación. Un *giro subjetivo* que también reconoce la emoción del realizador al momento de registrar la diferencia. Entre los sujetos que intervienen en la producción documental se establece una relación constante enmarcada por lo subjetivo. Narraciones en primera persona, tránsito entre autoría y protagonismo, y, un lugar para la diferencia son sólo parte del potencial enunciativo que tiene la subjetividad en la producción documental.

Enunciación local, personal y subjetiva. (Conclusiones)

El común denominador que aglutina a las producciones documentales revisadas es el *Otro*. Un grupo de filmes que pone énfasis en la representación de obreros y los exponen. Trabajos audiovisuales unificados por el lugar geográfico en el que fueron producidos. *Obreros documentados: subjetividad en la representación del obrero en la propuesta narrativa audiovisual latinoamericana de 4 documentales* repasó la presencia del *Otro* en su condición de obrero en la producción documental latinoamericana. Un recorrido que transitó entre el *cine de exploradores* y el *documental de la diferencia*, para converger en 4 producciones recientes. La reflexión se articuló a partir de la subjetividad de personajes y realizadores indagando en el *Otro* retratado en los audiovisuales propuestos.

La producción documental que registra la diferencia delimita el radio de acción de los filmes referidos al *Otro* individual o colectivo, al obrero latinoamericano. El primer capítulo se constituyó en un breve recuento de la producción documental del continente que desde su *descubrimiento* fue concebido como el *Otro*. También revisó la idea del registro de lo real, frente a la construcción colectiva de una realidad próxima. En ese sentido, la producción documental requirió la presencia del *Otro* como materia prima para su realización. Sujetos desconocidos, exóticos, misteriosos y lejanos, son la fuente desde la cual se producen los filmes. El *cine de exploradores* registra todo un continente lleno de personajes por descubrir. El documental de la diferencia filma a los personajes ubicados en la subalternidad y en medio de esto el trabajador se convierte en sujeto de interés para la producción documental. Una serie de miradas producen y reproducen la representación del obrero como *Otro*. Así, se reconoce en la diferencia el origen constituyente del documental y, en el contexto, el umbral que permea la mirada para viabilizar una lectura de los sujetos documentados.

En definitiva el rastreo y catalogación de algunas producciones documentales audiovisuales, con el *Otro* como eje, construye un hilo conductor que permite ubicar la diferencia como el principal interés del documental. Además, posibilita caracterizar a los documentales y agruparlos en función de su temporalidad y del abordaje en las distintas temáticas consideradas.

La presencia del obrero en el último período está matizada por el desborde de la subjetividad en la producción documental, expresándose en el *giro subjetivo* que expuso los deseos y expectativas de los realizadores y de los personajes. El terreno de lo emotivo y reflexivo se traduce en los filmes desde la cotidianidad como el escenario de la representación. Realizadores y personajes cruzan inquietudes para construir representaciones que proyectan las subjetividades del realizador y de los personajes en un evidente vuelco hacia los mundos internos.

Para la revisión de la representación de los obreros se recurrió a una exploración de las subjetividades que participan de la producción documental. Una búsqueda en la memoria fílmica de un continente cambiante, que varía en función de sus contextos y realidades. Dentro del *giro subjetivo* y con la preeminencia actual de la imagen, hay que contener el asedio visual, cuestionar la jerarquía impuesta por el régimen escópico actual, interpelar a la representación en el documental desde las realidades locales.

Es posible pensar en una producción audiovisual con mirada propia, no exenta de la complejidad de representar al *Otro*. Un enredado andamiaje de subjetividades que tensiona espacios íntimos y públicos de los personajes. Es decir, la representación expone grietas, no es un todo monolítico. Lo que observamos en los filmes expresa la variabilidad de unos personajes atravesados por la subjetividad. El segundo capítulo presentó una imagen de obreros que parecería exponer una representación definida, pero al momento de expresar su subjetividad exhibe la inestabilidad de los personajes. Emociones, memorias, inquietudes, prejuicios, que se plasman en las narraciones mostradas y que caracterizan a los obreros.

De esta manera, en medio del *giro subjetivo* hay factores que caracterizan la presencia del *Otro* en los documentales revisados, narraciones en primera persona, autorías compartidas y aquel lugar reservado para el *Otro*. Cada una de estas categorías se expresa en los filmes a partir de testimonios personales, reflexiones, inquietudes y prejuicios. Para la revisión de documentales, se aplicó un modelo que pone énfasis en ubicar lo subjetivo en las narraciones de los que recurren al obrero como sujeto *Otro*. Audiovisuales que comparten la época en la que fueron realizados y el lugar desde el cual se produjeron. Voces de obreros que expresan lo complejo de recurrir a la subjetividad para exponer sus representaciones. Entonces, si una de las características de parte de la producción documental latinoamericana actual es el peso hacia la

subjetividad, eso se evidencia en los testimonios de los personajes y en las producciones de los documentalistas.

El tercer capítulo sugiere que parte de la producción documental del continente está marcada por la subjetividad y la presencia del *Otro*. Un relacionamiento con la diferencia que emerge desde la producción contemporánea. Los realizadores articulan sus documentales hacia un compromiso con el *Otro*, se reconocen en la voz de los personajes y trasmutan su realidad a la de los obreros. La memoria se vuelve imprescindible al momento de documentar la diferencia, ya que acude a la subjetividad para producir la representación. Una fuerte carga subjetiva se imprime en esta parte de la producción documental actual, sostenida principalmente en las voces de los personajes. Las historias personales se proyectan hacia esferas públicas, las reflexiones de los obreros interpelan o refuerzan a todo un sistema de representación vigente. En definitiva, un *giro subjetivo* que, además de las voces de los personajes, también reconoce la emoción del realizador al momento de registrar la diferencia. Una relación enmarcada por el vínculo subjetivo que se establece entre los sujetos que intervienen en la producción documental. *Narraciones del Yo, Autor como personaje*, y, *El lugar del Otro* se constituyen como el potencial enunciativo de la subjetividad en el segmento de la producción documental latinoamericana que documenta obreros.

El papel de la subjetividad en parte de la producción documental actual genera una interpretación ambivalente al momento de visibilizar los filmes, se observan a personajes ubicados en el lugar de la representación reservado para ellos, pero al mismo tiempo estos aceptan y asumen ese lugar. Las voces de personajes y realizadores se cruzan en un entramado que desdibuja la frontera de las autorías. Las producciones en sí mismas son posibles y existen constitutivamente a raíz del encuentro. Los personajes aparecen como sujetos complejos y reflexivos, aparentemente empoderados y con voz propia, pero con la presencia constante del realizador que define y limita ese apareamiento. Así también, los obreros encuentran fisuras para escapar al designio del realizador y deciden asumir o no la representación expuesta. Documentales con temáticas que se vuelven ambiguas en su contenido por la presencia subjetiva de documentados y documentadores, quienes se presentan variables y complejos en la subjetividad misma.

Bibliografía.

- Aprea, Gustavo. 2012. "Documental, historia y memoria: un estado de la cuestión". En Aprea, Gustavo, comp.; *Filmar la memoria: los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado*, 19-88. Los Polvorines, Argentina: Universidad Nacional de General Sarmiento / Ministerio de Cultura.
- Arias, Juan Carlos. 2010. "Las nuevas fronteras del cine documental: la producción de lo real en la época de la imagen omnipresente". En *Aisthesis*, n. 48: *Cine y política en Latinoamérica*, 48-65. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile / Instituto de Estética.
- Aurfuch, Leonor. 2012. "Narrativas del yo y memorias traumáticas". En *Revista Tempo e Argumento*, revista del programa de posgrado en historia, Universidad del Estado de Santa Catarina. Vol. 4, núm. 1, enero-junio, Brasil.
- Basso, Haydee. 2007. "La construcción del sujeto trabajador en el documental político argentino". En Sel, Susana, comp.; *Cine y fotografía como intervención política*, 129-152. Buenos Aires: Prometeo.
- Bordieu, Pierre. 2003. "Definición social de la fotografía". En *Bordieu, Pierre (comp.), Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. 135-172. Barcelona: Gustavo Gili.
- Cagan, Steve. 2013. "Desde la fotografía documental hacia una fotografía comprometida". En Schlenker, Alex, ed.; *Trascámara: la imagen pensada por fotógrafos [Prácticas teóricas desde el lugar de la creación]*. Quito: Plataforma-Sur.
- Coutinho, Eduardo. 2012. "Documentales importantes". En *Eduardo Coutinho narrativa documental*. Blog realizado por Julián David López Y Marcela Zapata Bedoya. Publicación del 4 de enero de 2012. www.eduardocoutinhonarrativadocumental.blogspot.com/2012/01/filmografia.html
- Cubas, Francisco. 2013. "Federico Gama y el laberinto de la identidad". En *El fotógrafo lector*. www.fotografolector.com/2013/10/15/federico-gama-y-el-laberinto-de-la-identidad/

- Duque, Lizandro. 1997. "Retos para la supervivencia del cine latinoamericano". En *Cine y nuevas tecnologías alternativas: encuentro iberoamericano por los 100 años del cine*. Lima: Universidad de Lima.
- Dussel, Enrique. 1994. "Conferencia 2" y "Conferencia 3". En *1492: El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad*. Colección Academia, Plural editores. La Paz: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación – USMA.
- Flaherty, Robert. 1939. "La función del documental" Artículo de 1939. En *Observatorio Audiovisual e Investigativo sobre Procesos Comunitarios y de Resistencia*. Colombia. www.comunicaciones.acantioquia.org/capacitacionc.html
- Foglia, Andrés. 2013. "Nuevos documentalismos: el giro subjetivo en la fotografía contemporánea". En Schlenker, Alex, ed.; *Trascámara: la imagen pensada por fotógrafos [Prácticas teóricas desde el lugar de la creación]*. Quito: Plataforma-Sur.
- Gayatri, Spivak. 2003. "¿Puede hablar el subalterno?". En *Revista Colombiana de Antropología*, 39. 1988/2003.
- Grosfoguel, Ramón. 2009. "Apuntes hacia una metodología fanoniana para la decolonización de las ciencias sociales". En *Frantz Fanon, Piel negra, máscaras blancas*. Capítulo V. Madrid: Ediciones Akal.
- Gruzinski, Serge. 2010. *Las cuatro partes del mundo. Historia de una mundialización*. México: Fondo de cultura económica.
- Hall, Stuart. 2010. "El espectáculo del otro" y "El trabajo de la representación". En *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Colombia: Envió editores.
- Koza, Roger. 2015. "Cinefilia online (09): dos cineastas argentinos". En *Con los ojos abiertos: Críticas, crónicas de festivales y apuntes sobre cine*. Artículo publicado en el diario La voz del interior en enero de 2015. Argentina. Web. <http://ojosabiertos.otroscines.com/cinefilia-online-09-dos-cineastas-argentinos/>
- León Mantilla, Christian Manuel, ed. 2014. *El documental en la era de la complejidad*. Ecuador: Casa de la cultura ecuatoriana.

- León Mantilla, Christian Manuel. 2010. *Reinventando al otro: el documental indigenista en el Ecuador*. Quito: Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador.
- Marzal, Javier. 2007. *Cómo se lee una fotografía, interpretaciones de la mirada*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Mouesca, Jacqueline. 1987. "Sergio Bravo: pionero del cine documental chileno". Entrevista en *Cinechile, enciclopedia del cine chileno*. Publicado en Araucaria de Chile, n°37, 1987, Madrid. Consulta: 5 de julio de 2015. <http://cinechile.cl/archivo-43>
- Narváez, Paúl. 2013. "Longo negro, te encontramos en un cuero negro a las orillas del río Machángara". En Schlenker, Alex, ed.; *Trascámara: la imagen pensada por fotógrafos [Prácticas teóricas desde el lugar de la creación]*. Quito: Plataforma-Sur.
- Nichols, Bill. 1997. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Protzel, Javier. 1997. "Gran público y cinefilia: gustos, preferencias y subjetividades". En *Cine y nuevas tecnologías alternativas: encuentro iberoamericano por los 100 años del cine*. Lima: Universidad de Lima.
- Ramírez, Elizabeth. 2010. "Estrategias para [no] olvidar: notas sobre dos documentales chilenos de la post-dictadura". En *Aisthesis, n. 47; Cine y política en Chile*, 45-62. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile / Instituto de Estética.
- Remedi, Claudio. 2008. "Cine documental y trabajadores: ensayo sobre una experiencia". En Sel, Susana, comp.; *Cine y derechos humanos*, 37-58. Buenos Aires: Instituto Multimedia Derhumalc.
- Ricoeur, Paul. 2003. "El Testimonio, El archivo, La prueba documental". En *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Editorial Trotta.
- Rodríguez, Ignacio. 2010. "Giro subjetivo en el documental político latinoamericano: el caso de Patricio Guzmán". En *Revista Imagofagia – Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA)*. www.asaeca.org/imagofagia N° 2. http://www.asaeca.org/imagofagia/images/stories/pdf2/Presente%202_Rodriguez%20Ignacio_%20ArticuloCorregidoJC.pdf

- Román, José. 2010. “Dos tiempos para la utopía: festivales de cine latinoamericano”. En *Aisthesis*, n. 48: *Cine y política en Latinoamérica*, 13-30. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile / Instituto de Estética.
- Romero, Karolina. 2011. *El cine de los otros: la representación de lo indígena en el cine documental ecuatoriano*. Quito: Abya-Yala / Universidad Politécnica Salesiana / FLACSO.
- Ruffinelli, Jorge. 2008. “Marginalidades en el cine documental uruguayo”. En Duno-Gottberg, Luis, ed.; *Miradas al margen: cine y subalternidad en América Latina y el Caribe*, 227-246. Caracas: Cinemateca Nacional.
- Rulfo, Juan Carlos. 2006. *Intervención, en Segundas Jornadas de Antropología Visual: Reflejos y Reflexiones 2006*. Consulta: 7 de julio de 2015. México. www.antropologiavisual.com.mx/es/muestra-mexicana/53-en-el-hoyo.html?start=2
- Quijano, Anibal. 2000. “Colonialidad del Poder y Clasificación Social”. En *Journal of world-systems research*, vi, 2, summer/fall 2000, 342-386, Special Issue: *Festschrift for Immanuel Wallerstein – Part I*.
- Salazar, Armando. 2013. “Fotografía y cercanía emocional: reflexiones sobre la práctica documental”. En Schlenker, Alex, ed.; *Trascámara: la imagen pensada por fotógrafos [Prácticas teóricas desde el lugar de la creación]*. Quito: Plataforma-Sur.
- Salinas, Claudio. 2010. “Melodramas, identidades y modernidades latinoamericanas en el cine actual: de Amores perros a Sábado”. En *Aisthesis*, n. 48: *Cine y política en Latinoamérica*, 112-126. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile / Instituto de Estética.
- Sarlo, Beatriz. 2005. *Tiempo pasado, Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Schlenker, Alex. 2014. “De la hybris del punto cero a las narrativas (auto)documentales”. En León, Christian comp. *El documental en la era de la complejidad*, 165-179. Ecuador: Casa de la cultura ecuatoriana.
- Terbeck, Erika. 2007. “Notas sobre la circulación del documental militante en la ciudad de Buenos Aires desde la década de los 90”. En Sel, Susana, comp.; *Cine y fotografía como intervención política*, 67-87. Buenos Aires: Prometeo.

- Valenzuela, Valeria. 2011. "Giro subjetivo en el documental latinoamericano: De la cámara-puño al sujeto-cámara". En *LaFuga.cl revista digital de crítica de cine online*. www.lafuga.cl/giro-subjetivo-en-el-documental-latinoamericano/439.
- Vargas, Gonzalo. 2013. "Ambivalencias en la representación fotográfica del Otro: Paul Rivet y Rolf Blomberg". En *Schlenker, Alex, ed.; Trascámara: la imagen pensada por fotógrafos [Prácticas teóricas desde el lugar de la creación]*. Quito: Plataforma-Sur.
- Velitchkova, Guergana. 2011. *El Giro subjetivo del nuevo documental mexicano: "Intimidades de Shakespeare y Victor Hugo" como metáfora de los cambios estructurales de la sociedad mexicana contemporánea*. Barcelona: UAB.
- Villarroel, Mónica. 2010. "Por la ruta del discurso eurocéntrico en el cine de exploradores". En *Aisthesis, n. 48: Cine y política en Latinoamérica*, 90-111. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile / Instituto de Estética.

Filmografía.

- *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon o La salida de la fábrica Lumière en Lyon.* Louis Lumière, 46 seg. Francia. 1895.
- *Aus dem Leben der Taulipang in Guayana o La vida entre los Taulipang de la Guayana.* Koch-Grünberg, Theodor Schmidt, H., 11 min. Brasil/Venezuela. 1911.
- *Tiempos Mayas.* Carlos Martínez Arredondo. 10 min. México. 1912.
- *La voz de su raza.* Carlos Martínez Arredondo. México. 1912.
- *Rituais e festas Bororo o Ritos y fiestas Bororó.* Luiz Thomaz Reis. 26 min. Brasil. 1916.
- *Nanook of the North o Nanuk el esquimal.* Robert Flaherty. 62 min. Estados Unidos/Francia. 1922.
- *No país das Amazonas o En el país de las Amazonas.* Silvino Santos. 72 min. Brasil. 1922.
- *No rastro de El Dorado o En la estela de El Dorado.* Silvino Santos. 75 min. Brasil. 1925.
- *Los invencibles shuaras del alto amazonas.* Carlos Crespi. 8 min. Ecuador. 1926.
- *Silberkondor uber Feuerland o El cóndor de plata en Tierra del Fuego.* Gunther Plüschow. 120 min. Argentina. 1928.
- *Terre magellaniche o Tierras Magallánicas.* Alberto Maria De Agostini. 106 min. Chile/Italia. 1933.
- *Ao redor do Brasil o Alrededor del Brasil.* Major Luiz, Thomaz Reis. 71 min. Brasil. 1932.
- *Tierra del Fuego.* Hans Helfritz. 8 min. Chile. 1946.
- *Tire dié.* Fernando Birri. 33 min. Argentina. 1958.
- *Las callampas.* Rafael Sánchez. 19 min. Chile. 1958.
- *Andacollo.* Jorge Di Lauro, Nieves Yankovic. Chile. 1958.
- *Día de organillos.* Sergio Bravo. 20 min. Chile. 1959.
- *La marcha del carbón.* Sergio Bravo. 25 min. Chile. 1960.






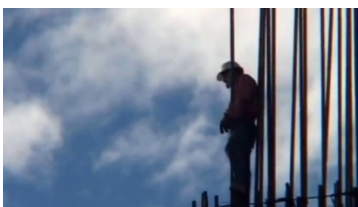

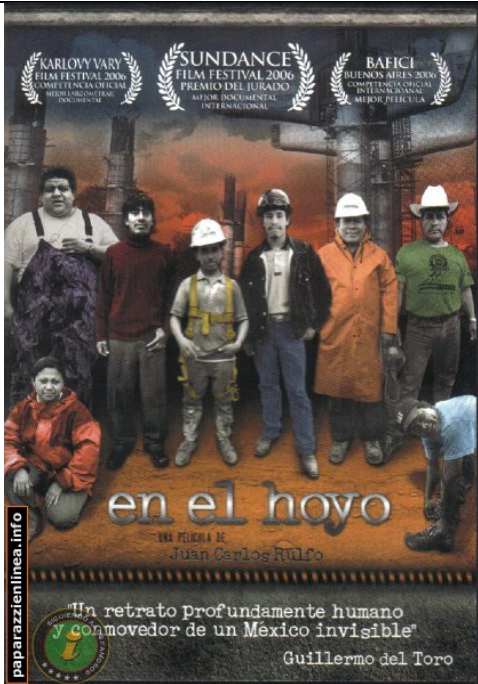
- *Un hogar en su tierra*. Patricio Kaulen. 20 min. Chile. 1961.
- *Los inundados*. Fernando Birri. 87 min. Argentina. 1962.
- *Los cuarenta cuartos*. Juan Oliva. 24 min. Argentina. 1962.
- *Las banderas del pueblo*. Sergio Bravo. 30 min. Chile. 1964.
- *Por la tierra ajena*. Miguel Littin. 8 min. Chile. 1965.
- *Carbón*. Fernando Balmaceda. 15 min. Chile. 1965.
- *Cañeros*. Mario Handler. 9 min. Uruguay. 1965.
- *Las cosas ciertas*. Gerardo Vallejo. 20 min. Argentina. 1966.
- *¿Es usted culpable?* José Luis Villalba. 35 min. Chile. 1967.
- *Elecciones*. Mario Handler. Uruguay. 1967.
- *Me gustan los estudiantes*. Mario Handler. 6 min. Uruguay. 1968.
- *La hora de los hornos*. Fernando Solanas. 4h 20m. Argentina. 1968.
- *Basta*. Ugo Ulive. 21 min. Venezuela. 1969.
- *Diamantes*. Ugo Ulive. 22 min. Venezuela. 1969.
- *Herminda de la Victoria*. Douglas Hübner. 22 min. Chile. 1969.
- *Reportaje a Lota*. José Román. 18 min. Chile. 1970.
- *Mijita*. Sergio Castilla. 18 min. Chile. 1970.
- *Tierra*. René Kocher. 18 min. Chile. 1971.
- *El coraje del pueblo*. Jorge Sanjinés. 90 min. Bolivia. 1971.
- *Entre ponerle y no ponerle*. Héctor Ríos. 12 min. Chile. 1971.
- *Hombres de hierro*. José Román. 12 min. Chile. 1972.
- *Chircales*. María Rodríguez, Jorge Silva. 43 min. Colombia. 1972.
- *Campamento sol naciente*. Ignacio Aliaga. 13 min. Chile. 1972.
- *Obreros del aseo*. Oscar Molina. 16 min. Chile. 1972.
- *No nos trancarán el paso*. Guillermo Cahn. 10min. Chile. 1972.
- *Descomedidos y Chascones*. Carlos Flores del Pino. 75 min. Chile. 1973.
- *El camino hacia la muerte del viejo Reales*. Gerardo Vallejo. 90 min. Argentina. 1974.
- *La insurrección de la burguesía*. Patricio Guzmán. 63 min. Chile. 1975.
- *Gamín*. Ciro Durán. 90 min. Colombia. 1977.








- *Chimborazo, Testimonio campesino de los andes ecuatorianos*. Freddy Ehlers. Ecuador. 1979.
- *Los hieleros del Chimborazo*. Igor Guayasamín, Gustavo Guayasamín. 16 min. Ecuador. 1980.
- *A los Ganadores no se les pone condiciones*. Luis A. Varela. 65 min. Uruguay. 1984.
- *Elecciones generales*. César de Ferrari. 45 min. México. 1985.
- *Acta general de Chile, parte I o Miguel Litín clandestino en Chile*. Miguel Litín. 60 min. Chile. 1985.
- *En nombre de dios*. Patricio Guzmán. 95 min. Chile. 1985.
- *Juan, como si nada hubiera sucedido*. Carlos Echeverría. 160 min. Argentina. 1987.
- *Los ojos en la nuca*. Grupo Hacedor. 55 min. Uruguay. 1988.
- *Permiso para pensar*. Eduardo Meilij. 90 min. Argentina. 1989.
- *Rodrigo D. No futuro*. Víctor Gaviria. 90 min. Colombia. 1989.
- *Nosotros una historia: movimiento obrero ecuatoriano*. Pocho Álvarez. 40 min. Ecuador 1989.
- *Fútbol Argentino*. Víctor Dinenzon. 110 min. Argentina. 1990.
- *Yo te tumbo tú me tumbas*. Víctor Gaviria. 60 min. Colombia. 1990.
- *Sin pedir permiso*. Maida Moubayed. 33 min. Uruguay. 1991.
- *No crucen el portón*. Claudio Remedi. 18 min. Argentina. 1992.
- *La cruz del sur*. Patricio Guzmán. 75 min. Chile. 1992.
- *La Flaca Alejandra*. Marcia Merino. 57 min. Chile. 1993.
- *Después de la siesta*. Grupo Boedo. 33 min. Argentina. 1994.
- *Fantasmas en la Patagonia*. Grupo Boedo. 84 min. Argentina. 1997.
- *Yo, la más tremendo*. Aldo Garay. 40 min. Uruguay. 1995.
- *Bichuchi*. Aldo Garay. 37 min. Uruguay. 1997.
- *Niños de la calle*. Aldo Garay. Uruguay. 1998.
- *Niños infractores*. Aldo Garay. Uruguay. 1999.
- *Por esos ojos*. Gonzalo Arijón. 61 min. Uruguay. 1997.
- *Chile, la memoria obstinada*. Patricio Guzmán. 58 min. Chile. 1997.


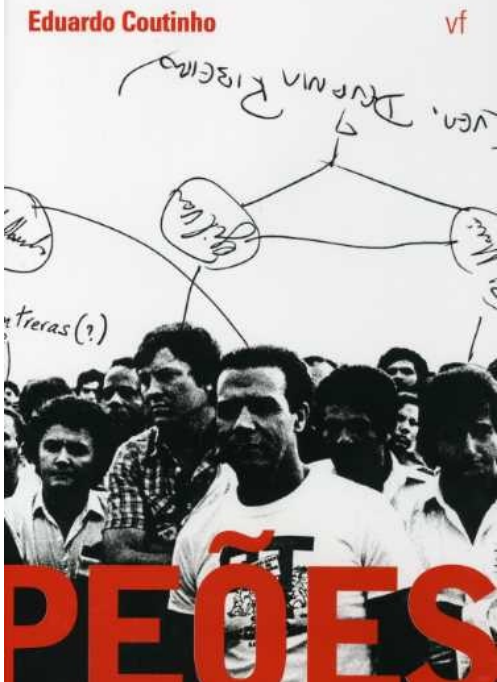
- *Ayvu Porä. Las bellas palabras.* Vanessa Ragone. 48 min. Argentina. 1998.
- *Diablo, familia y propiedad.* Cine Insurgente. 90 min. Argentina. 1999.
- *La bisagra de la historia.* Venteveo. 20 min. Argentina. 2001.
- *Agua de Fuego.* Grupo Boedo. 74 min. Argentina. 2001.
- *La fábrica es nuestra.* Contraimagen. 25 min. Argentina. 2002.
- *Zanon, escuela de planificación.* Contraimagen. 40 min. Argentina. 2002.
- *Control Obrero.* Boedo. 25 min. Argentina. 2002.
- *Obreras sin patrón.* Boedo. 20 min. Argentina. 2003.
- *Mate y arcilla.* Berlín Ak Kraak. 50 min. Argentina. 2003.
- *Grissinópolis, la nueva esperanza.* Ojo Obrero. 25 min. Argentina. 2003.
- *Aparte.* Mario Handler. 91 min. Uruguay. 2002.
- *Viva San Joao.* Andrucha Waddington. 75 min. Brasil. 2002.
- *Raymundo.* Virna Molina. 127 min. Argentina. 2002.
- *El Tren Blanco.* Nahuel García. 80 min. Argentina. 2003.
- *Los rubios.* Albertina Carri. 89 min. Argentina. 2003.
- *En algún lugar del cielo.* Alejandra Carmona. 60 min. Chile. 2003.
- *Fusilados en la Floresta.* Diego H. Ceballos. 100 min. Argentina. 2005.
- *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo.* Lorena Giachino Torréns. 85 min. Chile. 2006.
- *Peões o Peones.* Eduardo Coutinho. 85 min. Brasil. 2004.
- *La dignidad de los nadies.* Fernando E. Solanas. 120 min. Argentina. 2005.
- *Así es el Subte.* Ojo obrero. 30 min. Argentina. 2005.
- *Parmalat en lucha.* Ojo obrero. 17 min. Argentina. 2005.
- *Todos somos el Garrahan.* Contraimagen. 15 min. Argentina. 2005.
- *Colegiales, asamblea popular.* Gustavo Laskier. 60 min. Argentina. 2006.
- *Insubordinados.* Contraimagen. 19 min. Argentina. 2006.
- *La crisis causó 2 nuevas muertes.* Patricio Escobar. 85 min. Argentina. 2006.
- *En el hoyo.* Juan Carlos Rulfo. 84 min. México. 2006.
- *El tiempo que se queda.* José Luis Torres. 86 min. Chile 2007.
- *La sombra de Don Roberto.* Juan Diego Spoerer. 27 min. Chile/Suecia. 2007.
- *Por sospecha de comunista.* Cristóbal Cohen. 60 min. Chile. 2007.









- *Remitente: una carta visual*. Tiziana Panizza. 18 min. Chile. 2008.
- *La batalla de plaza Italia*. Renato Villegas. 60 min. Chile. 2008.
- *Corazón de Fábrica*. Virna Molina. 120 min. Argentina. 2008.
- *En defensa propia*. Claudia Barril. 60 min. Chile. 2009.
- *La Quemadura*. René Ballesteros. 65 min. Chile/Francia. 2009.
- *Labranza oculta*. Gabriela Calvache. 65 min. Ecuador. 2010.
- *Minerita*. Raúl de la Fuente. 27 min. Bolivia. 2013.
- *Obreros*. Mario Handler. Uruguay. 2013.
- *Memoria para reincidentes*. Contraimagen. 106 min. Argentina. 2013.





Anexos.

FICHA TÉCNICA 1		
Título:	In the pit	Imágenes       
Título original:	En el hoyo	
Dirección:	Juan Carlos Rulfo	
País:	México	
Año:	2006	
Duración:	84 min.	
Género:	Documental	
Personajes:	Salvador Enríquez Castillo Sofía García López José Guadalupe Calzada Isabel Dolores Hernández Alejandro Moten Pedro Sánchez Bernal Natividad Sánchez Montes Isahín Octaviano Simón Vicencio Martínez Vázquez Agustín Zárate Centeno	
Productora:	La Media Luna Producciones S.A. de C.V.	
Síntesis:	Una leyenda mexicana cuenta que el diablo pide almas para que los puentes al construirse no se caigan. Esta película sigue la historia de algunos obreros que trabajan en la construcción del segundo piso del Puente Periférico de la ciudad de México DF. Aunque, en realidad, esto no es más que un pretexto para acercar al espectador a la vida cotidiana, a los sueños y a la dignidad de estos trabajadores. (www.filmaffinity.com)	
Afiche:		

FICHA TÉCNICA 2		
Título:	Peones	Imágenes       
Título original:	Peões	
Dirección:	Eduardo Coutinho	
País:	Brasil	
Año:	2004	
Duración:	85 min.	
Género:	Documental	
Personajes:	María Socorro Morais Alves Miguel Gonçalves da Silveira José Alves Bezerra Zacarias Feitosa de Morais José Gonçalo Araripe [Zé pretinho] Raimundo Bitu de Brito Joaquim de Suoza Lima Duvilio Vincentini Filho [Sarrafo] Juno Rodrigues Silva [Giio] Fidelcino Francisco Ramos José Rodrigues Damasceno Manoel Anísio Gomes Rubem Teodoro de Arrunda João Batista de Suoza [Boca Rica] Osmar Mendonça Avestil C. Neto Djalma Bom João de Oliveira da Silva [João Chapéu] Luiza de Souza da Silva Lenice Bezerra da Silva Azevedo [Nice] Antônio José dos Santos George Santos Raimundo Nonato Bitu Luiza Felipe da Lima Bitu Henok Batista Januário Fernandes da Silva Maria José de Oliveira Xavier [Tê] Luiza Maria de Farias [Tia] Conceição Maria da Silva Antônio Ferrasoli Maria Angélica Ferrasoli Maria Elicélia Feitosa da Silva [Zélia] Maria Elza Lorenço de Souza Miguel Pereira dos Santos Geraldo Aniceto de Souza	
Productora:	Video Filmes	
Síntesis:	Documental sobre los antiguos trabajadores metalúrgicos del ABC paulista, que participaron en las huelgas de los años 80 junto a Luiz Inácio Lula da Silva. Ellos hablan acerca de sus	

	<p>orígenes, su participación en el movimiento, sus vidas desde entonces. (www.ibertigo.com)</p>	
<p>Afiche:</p>		

FICHA TÉCNICA 3		
Título:	The silent walls	Imágenes       
Título original:	Labranza oculta	
Dirección:	Gabriela Calvache	
País:	Ecuador	
Año:	2010	
Duración:	65 min.	
Género:	Documental	
Personajes:	Segundo Caiza, Guachimán Luis Condo, Oficial [chiquilla] Luis Felipe Chulli, Chaupi [cholo Juanito] Luis Gustavo Túqueres, Albañil [el cuso] Julio Ambas, Maestro mayor	
Productora:	Cineática films	
Sinopsis:	Labranza oculta es un documental sobre las vidas atrapadas entre los muros de la historia. Los albañiles que restauran la Casa del Alabado en Quito nos conmueven al narrar con humor e inteligencia sus vidas y aspiraciones. Los acompañamos en su rutina diaria: modelar adobes, cortar caña, revivir los rituales de construcción del siglo XVII, en medio de los juegos, las bromas y la camaradería con los que aligeran la jornada. Convertidos en testigos de estas historias personales, viajamos al interior de las vidas de los “olvidados”, para recordar que son esas masas anónimas las que con su sudor labran la historia. (www. facebook.com/labranzaoculta)	
Afiche:		

FICHA TÉCNICA 4		
Título:	Minerita	Imágenes 
Título original:	Minerita	
Dirección:	Raúl de la Fuente	
País:	Bolivia	
Año:	2013	
Duración:	27 min.	
Género:	Documental	
Personajes:	Lucía Mijo Abigail Canaviri Ivonne Mamani	
Productora:	Kanaki Films.	
Síntesis:	El Cerro Rico de Potosí (Bolivia) es un territorio sin ley, de violencia brutal. Aquí los mineros se juegan la vida en galerías destartadas para extraer plata y cinc. Los que salen con vida, se creen con derecho a todo. Entonces, comienza la caza de mujeres. Minerita es la historia de tres mujeres, Lucía (40), Ivone (16) y Abigail (17) que trabajan como serenas o dentro de la mina y luchan por sobrevivir en un infierno no apto para la vida. Su única arma, coraje... y dinamita. (www.kimuak.com)	
Afiche:	